



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CENTRO DE ARTES**

MANUEL BENVINDO SOLUELO

**TERRITORIALIDADES E VISIBILIDADES EXPANDIDAS: OUTRAS
RELAÇÕES NA LINGUAGEM DA ESCULTURA EM ANGOLA**

VITÓRIA
2017

MANUEL BENVINDO SOLUELO

**TERRITORIALIDADES E VISIBILIDADES EXPANDIDAS: OUTRAS
RELAÇÕES NA LINGUAGEM DA ESCULTURA EM ANGOLA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado, do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Na área de concentração Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves

VITÓRIA
2017

MANUEL BENVINDO SOLUELO

**TERRITORIALIDADES E VISIBILIDADES EXPANDIDAS: OUTRAS
RELAÇÕES NA LINGUAGEM DA ESCULTURA EM ANGOLA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Aprovada em 14 dezembro de 2017

COMISSÃO EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves
Universidade Federal do Espírito Santo / PPGA

Prof.^a. Dra. Aissa Afonso Guimarães - Membro interno / PPGA
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.^a. Dra. Jurema José de Oliveira - Membro externo / PPGL
Universidade Federal do Espírito Santo

DEDICATÓRIA

À memória do Christofer P. Soluelo ... meu amado filho!

À Maria Lubamba Nguidi e Manuel Nguidi, meus Pais.

À Lucinéia Pereira Soluelo, minha amada.

À Elisa Malaika P. Soluelo, querida filha.

AGRADECIMENTOS

A Deus criador pelo seu amor e dom de vida!

Ao meu orientador professor Dr. Alexandre Emerick Neves, pela orientação, incentivo, pelas observações sábias e por confiar no meu trabalho e não só, considerando também boa parte do meu percurso acadêmico. A Banca examinadora e ao Pedro Pires pela especial colaboração.

Aos meus irmãos: Bruno, Rui, Esperança, Mara, Paula, Teresa e Landinho; Amigos (as) e Colegas: Rofer, Nicodemos, Nuno, Dinora, Ansumane, Ynnamilé, Alfred, Jandira, Hamilton Babu, Alex Buck, Karina Matias, Bruna, Fabiane Salume e Pimentel. Aos parentes, colegas, professores, Mestres e Doutores da UFES. Aos mestres artistas angolanos e africanos, A CAPES e a Coordenação do PPGA - Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo.

Á todos/as que de algum modo ou outro tornaram possível esse labor.

MINHA GRATIDÃO!

EPÍGRAFES

L'éducation est le logiciel de l'ordinateur central qui programme l'avenir des sociétés.

Joseph Ki-Zerbo,

Se não vigiarmos a vida eles escreverão a história e o futuro poderá neles acreditar. Ainda bem que existe o artista que canta ao povo suas dores, suas alegrias, seus temores e sua fé!

José Delmo

A arte hoje não pode mais ser pensada em termos diacrônicos, pois a própria velocidade de mudança acabou mudando as formas de produção.

Júlio Plaza

A sabedoria começa na reflexão ...!

Sócrates

RESUMO

Assente na arte dos africanos, esse estudo propõe uma reflexão sobre escultura tradicional e contemporânea a partir de desdobramentos estéticos contemplados em trabalhos de alguns artistas da contemporaneidade africana. Busca desenvolver uma compreensão sensível e crítica a respeito de novas abordagens na linguagem da escultura em Angola, em particular os trabalhos do escultor angolano Pedro Pires (1978 Luanda). Procura com esses trabalhos identificar questões e/ou aspectos que permitam dialogar na *discussão* da escultura, apoiando-se em “determinados aspectos” apresentados em textos da historiadora e crítica de Arte Rosalind Krauss. Nesses textos a autora apresenta uma instigante crítica, demonstrando como a linguagem da escultura da segunda metade do século XX havia se expandido, abrangendo novas formas de representação do objeto, obra, espaço e espectador – rompendo com os preceitos da tradicional arte da escultura. Em vista disso, nas últimas décadas vários artistas angolanos e/ou africanos têm se dedicado a múltiplas pesquisas desenvolvendo novos diálogos, novas poéticas de criação de escultura, valorizando cada vez mais a liberdade de criação do artista, sua relação com a obra, espaço e a “sociedade” participadora. Suas produções refletem uma ruptura com o tradicionalismo da escultura dando abertura para novas possibilidades de pensar e fazer escultura. Por outro lado, vale ressaltar que essa pesquisa busca igualmente contribuir de alguma forma na divulgação e visibilidade da produção artística de diferentes autores africanos, e não só, visa suplementar lacunas com relação às questões intrínsecas a temática proposta. Por fim, o trabalho constitui, nesse sentido, um contributo no cumprimento da Lei Federal 10.639/03 e 11645/08 que decreta o ensino da história e cultura afro-brasileira, da história da África e dos africanos.

Palavras chaves: África, Angola, Arte, Escultura, Territorialidades e Visibilidades.

ABSTRACT

Based on the art of the Africans, this study proposes a reflection on traditional and contemporary sculpture based on the aesthetic developments contemplated in the works of some African contemporaries. It seeks to develop a sensitive and critical understanding of new approaches in the language of sculpture in Angola, in particular the works of the Angolan sculptor Pedro Pires (1978 Luanda). It seeks with these works to identify issues and / or aspects that allow dialogue in the discussion of sculpture, relying on "certain aspects" presented in texts by the historian and critic of Art Rosalind Krauss. In these texts the author presents an instigating critique, showing how the language of sculpture of the second half of the twentieth century had expanded, encompassing new forms of representation of the object, work, space and spectator - breaking with the precepts of the traditional art of sculpture. In view of this, in the last decades several Angolan and / or African artists have been dedicated to multiple researches developing new dialogues, new poetics of sculpture creation, valuing more and more the freedom of creation of the artist, its relation with the work, space and the "society" participant. Its productions reflect a rupture with the traditionalism of the sculpture giving opening to new possibilities of thinking and making sculpture. On the other hand, it is worth mentioning that this research also seeks to contribute in some way to the dissemination and visibility of the artistic production of different African authors, and not only, it aims to supplement gaps in relation to the issues intrinsic to the proposed theme. Finally, the work constitutes, in this sense, a contribution in the fulfillment of Federal Law 10.639 / 03 and 11645/08 that decrees the teaching of Afro-Brazilian history and culture, the history of Africa and the Africans.

Keywords:

Africa, Angola, Art, Sculpture, Territorialities and Visibilities.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 SOBREA ARTE DOS POVOS AFRICANOS	22
1.1 CONTEXTOS E CONSIDERAÇÕES	31
1.2 CONCEPÇÕES: SOB O OLHAR DE AUTORES AFRICANOS	53
1.3 A ARTE CLÁSSICA AFRICANA: uma abertura à universalidade?	77
2 ALGUMAS TERRITORIALIDADES E VISIBILIDADES	95
2.1 OUTRAS TERRITORIALIDADES E PERSONALIDADES	104
2.2 OUTRAS FORMAS DE PENSAR E FAZER ESCULTURA NA CONTEMPORANEIDADE AFRICANA	117
3 ANGOLA: TRADICIONALIDADES E CONSIDERAÇÕES	148
3.1 IDENTIDADES E PECULIARIDADES: UM METAMORFISMO NA LINGUAGEM DA ESCULTURA CONTEMPORANEA EM ANGOLA.....	167
3.2 CORPOS, A ESCULTURA DO PEDRO PIRES: rupturas e desafios proeminentes (estudo de caso)	194
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
5 REFERÊNCIAS	220
ANEXOS	241
- Entrevistas	
- Lista de Imagens	

INTRODUÇÃO

A arte da escultura de muitos mestres africanos tem trilhando caminhos cada vez mais modernos e surpreendentes – conquistando novos espaços, novas abordagens e novas críticas, instigando de tal maneira a liberdade de criação do artista africano.

Em Angola, particularmente, têm-se constatado nas últimas décadas um crescimento irrefutável de novas tendências da arte, nos termos da criação e de abordagens estéticas em diferentes linguagens artísticas.

Essa dissertação discorre sobre outras formas de abordagens estéticas na linguagem da escultura contempladas em trabalhos de alguns artistas angolanos da contemporaneidade, em particular algumas obras do escultor angolano Pedro Pires. A intenção, o desígnio e o desenvolvimento desta pesquisa visa demonstrar como a linguagem da escultura tem assenhorado sucessivamente novas formas de abordagem crítica e estética. Uma realidade, não só, patente em artistas angolanos, bem como muitos mestres por dentro do continente africano.

Já faz um tempo que viemos acompanhando o trabalho do Pedro Pires, desde sua exposição *O homem Muralha* de 2008 em Lisboa. O contanto com o artista foi através de uma entrevista que o propusemos – a partir de um questionário elaborado; e outras questões levantadas em benefício desta pesquisa. O artista validou e retornou-nos com importantes respostas e têm mantido o contato para possíveis diálogos no apoio ao material teórico e imagético e de lá para cá, tem se mantido um bom diálogo.

Ainda que pareça, é importante lembrar que o artista não configura o objeto principal de pesquisa nesse trabalho, mas, tal como revela o título – portanto interessa esse estudo a reflexão em fenômeno da linguagem da escultura, suas transformações e práticas que entre artistas angolanos contempla igualmente o Pedro Pires.

No entanto, Pires é um artista de muitas possibilidades estéticas, nos seus trabalhos percebe-se uma certa personificação da arte, uma vez que o artista usa o seu próprio corpo como molde para criar suas esculturas explorando uma variedade de materiais como gesso, tijolo, metais, resina, plásticos e outros materiais – propondo-nos uma

reflexão sobre o interior e o exterior do corpo. A partir dessa simbiose estética, o corpo ou a figura humana tem sido predominantemente o tema central dos seus trabalhos. Pires adotou na escultura uma linguagem extremamente peculiar que revela um diferencial e que anuncia simbolicamente um rompimento com os padrões ou aspectos da escultura tradicional angolana. No entanto, embora com poéticas diferentes, essas tendências rupturistas com relação a escultura podem ser observadas igualmente em trabalhos de outros escultores angolanos como António Ole, Francisco Van, Cristiano Mangovo, Jone Ferreira.

Na história da arte ocidental, uma das mais notáveis transformação e/ou expansão da linguagem escultórica tem o seu registro desde o início do século XX através das rupturas e inovações modernistas.

O espanhol Pablo Picasso, no ano de 1912 em sua obra intitulada *Guitar* rompeu com o tradicionalismo da escultura representando um violão com pedaços de papelão recortado, arame e cola sinalizando um processo de transformação; assim como Constantin Brnâcusi, escultor romeno que introduziu na escultura a combinação de materiais sensíveis, simplificou as formas questionando o pedestal; sua relação com o real – como um problema na escultura, como se vê em sua obra *coluna sem fim*; e posteriormente esses procedimentos foram influenciando muitos outros artistas do modernismo.

Todavia, é na segunda metade do século XX que essa concepção se tornara mais consolidada, sobretudo nas décadas de 1960/70, quando por sua vez, a norte americana Rosalind Krauss, crítica e historiadora de arte, que tem se revelado surpreendente instigando a todo vapor a crítica pós-moderna da arte ao demonstrar em suas teorias as mais importantes transformações da escultura sofridas no passado; a autora revela em seus argumentos a partir das inusitadas práticas escultóricas desse período afirmando que a linguagem da escultura havia definitivamente se expandido abrangendo outras possibilidades e novas formas de arte não tradicional. Em trechos do seu ensaio publicado ao final da década de 1970, intitulado *A escultura no campo ampliado* a autora assegura que:

Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura (KRAUSS, 1979, p.129).

Krauss aprofunda esse fato na página seguinte, traçando uma linha de tempo, quando afirma que:

À medida que os anos 60 se prolongavam pelos 70 e que se começou a considerar como “escultura”: pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequóia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas — a palavra escultura tornou-se cada vez mais difícil de ser pronunciada, mas nem tanto assim. (KRAUSS, 1979 P. 130)

Durante a pesquisa, encontramos vários escultores por dentro da África, especificamente em Angola, que têm explorado diversos materiais, sobretudo reciclados com predominância de uma variedade em metal como deixamos evidente alguns em segundo e terceiro capítulos desta dissertação. Esses mestres têm produzido trabalhos sobremodo excepcional e de alta qualidade artística, provocando encantos e reflexões críticas ao seu público com uma larga produção que revela no seu conjunto outras poéticas de criação e de abordagem estética.

As práticas desses artistas são insólitas e bem concebidas, parecem questionar o tradicionalismo da escultura como, por exemplo, o seu aspecto monolítico indicando ao mesmo tempo, que houve uma expansão na linguagem da escultura tradicional. Apesar de determinados aspectos novos, suas esculturas parecem não ter perdido toda relação com o passado, à vista disso, o que se percebe na verdade é que as mesmas indicam ser inspiradas de suas tradições e realidades urbanas.

Outro aspecto que temos observado, consta na relação entre suas artes de *instalação* com a *escultura*, que por ventura remeteria de algum modo à associação nesse caso, a relação entre a arte da *máscara* e a *escultura* clássica africana, como argumenta de

certa maneira a pesquisadora Cynthia Chris ao propor a relação da vídeo instalação com a escultura, afirma: “talvez as vídeo instalações tenham sido generosamente anexadas ao léxico da crítica de arte visual devido a alguns de seus vínculos com a escultura” (RUSH, 2006, p.110). Ou seja, retomando a autonomia dos meios artísticos, essa possível estreia relação pode estender-se da instalação à escultura ou à arquitetura, uma vez as mesmas artes exploram espacialidades e ambientes tridimensionais em uma escala digamos urbana. aqui pode se observar, portanto, um campo das artes ampliado.

Assim, fazendo uma reflexão nas duas citações anteriores da americana Rosalind Krauss onde argumenta sobre manifestações artísticas e/ou questões estéticas que envolveram algumas práticas escultóricas ocorridas nas décadas de 1960/70, nesse sentido, caberá essa pesquisa igualmente observar e analisar as possíveis relações entre determinados aspectos apontados em argumentos da professora Rosalind Krauss e ver, de fato, como essas questões podem dialogar de certo modo, em alguns trabalhos de escultores angolanos em particularmente o Pedro Pires. Deste artista far-se-á uma análise em seus trabalhos intitulada *a casa de areia*, 2012 e o seu site específico intitulado *Thinking Box* realizado em 2017.

Entretanto, Territorialidade como conceito é uma noção que deriva de território: uma zona ou região que estabelece uma jurisdição, pertence a um determinado Estado ou serve como campo de ação. Todavia, o conceito de território é igualmente tratado pelo viés da filosofia, da geografia, da economia ou da sociologia, da arte como assegurou Williams (1992, p.130) sobre a análise da estruturação de um território artístico na origem de “sistemas de sinais”. O autor aponta que existem mecanismos pelos quais cada organização social estabelece uma convenção (não necessariamente rígida) que regula e condiciona o comportamento e as práticas tidas por artísticas.

Portanto, na concepção do Debray (1993), um território não diz respeito especificamente a um local geográfico, material, mas se refere, sobretudo, a uma prática simbólica – quando se pensa em Pierre Bourdieu (2005) – e a uma prática de

poder – quando se pensa em Michel Foucault (2008). Fenomenológica e não materialista em G. Deluse e F. Guttari. Territorialidade pode surgir de forma articulada, considerando-se as diferentes dimensões sociais de sua constituição no real.

O dicionário Porto Editora (2005) estabelece-a como o estatuto a que estão subordinadas as disposições relativas ao território de um cidadão ou de uma nação (PORTO, 2005). (mais a respeito ver o capítulo dois).

No entanto, considera-se *Territorialidades* nesta dissertação a conjuntura de artistas, as diversas produções artístico-culturais e intelectuais pouco delas aqui relatadas em defesa de valores de múltiplas identidades artística africanas as quais a história tem registrado com quase sem mérito.

Já a *Visibilidade* não é mais que percepção pelo sentido de dar vista, dar visão ou tornar visível... Parte no entanto, de uma inquietação de certa forma uma descontentação coletiva que há muito vem afetando africanos que se encontram em diversos lugares fora do continente onde é natural constatar as diferentes invisibilidades no que se refere ao produto africano, embora com os avanços tecnológicos e a facilidade em acesso à informação, as produções artístico-culturais e intelectuais africanas ainda são uma preocupação no que se refere à sua visibilidade, constata-se uma série de escassez de prerrogativas nesse sentido.

Entende-se da Territorialidades como um fenômeno ou aspecto paralelo à visibilidade, e juntos naturalmente formam uma simbiose em outras palavras territorialidades estão em constante relação com o aspecto visibilidade. No entanto, não é bem assim quando se refere ao produto cultural e intelectual africanos, em particular angolano quanto à sua visibilidade a fora.

Por exemplo, depois da África, o Brasil é o lugar com a maior concentração de descendência africana no mundo, ainda assim, muitos assuntos e/ou questões relativas à África são muitas das vezes vistas com “certo” desconhecimento, ou até mesmo com preconceito. Considerando a história, o envolvimento e a “contribuição” dos africanos no Brasil acreditamos que essa peripécia deveria ser bem observada e merecer uma atenção maior do que lhe é dada. A Lei Federal 10.639/2003 – estabelece a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira da África e

dos africanos em todas as escolas, públicas e particulares, do ensino fundamental até o ensino médio. Não obstante, depois de 14 anos o seu cumprimento continua medíocre e deixa desejar olhando para o ensino de outras histórias. Reforçamos aqui o apelo às entidades, instituições responsáveis e personalidades independentes desse papel preponderante para a devida solidificação e no firmamento do propósito da lei anteriormente referida.

Reconhecemos o papel empenho de algumas comunidades do movimento negro; núcleos de estudos afro-brasileiros-NEABS pelo Brasil e pesquisadores independentes - na contribuição da difusão de certos conteúdos africanos. Ora, entre os séculos XIV e XV exploradores europeus cruzaram a costa africana colonizando diferentes povos, esses conheceram a sua história e sua cultura em tamanha visibilidade tornando-a “caricatamente” modelo para si, de uma maneira impostora e subalterna. Já na Europa contemporânea onde nas últimas décadas tem se registrado séries de emigrações africanas, todavia, esses, sua história e cultura não tem despertado interesse, é quase não reconhecida – a ignorância perdura. Fora em caso de pesquisas premiadas explorando África e seus algures.

Os europeus consideram-se imprecisamente povos hegemônicos, estão longe de manifestar algum interesse ao produto intelectual africano, quanto o africano ao produto intelectual e cultural ocidental. Isso é uma questão meramente hegemônica, portanto, de sua parte sentir-se superior à outras *culturas* e *povos* como aponta Edward Said em seu livro *Orientalismo* de 1978. Ainda bem que tudo isso tende a mudar evidentemente com estudos e pesquisas; a intensificação e firmamento de defensores de identidade africana, os movimentos afrocentrismo, o surgimento das novas vozes que contribuí no despertar e transformação de ideias de muitos que continuam assimilados pela cultura ocidental como referencias irresistíveis.

Jomo Kenyatta em um dos seus argumentos afirma que “Quando os missionários (europeus) chegaram, nós tínhamos as terras e eles a Bíblia; depois eles nos ensinaram a rezar; quando abrimos os olhos, nós tínhamos a Bíblia e eles as terras”. O autor nacionalista africano sinaliza um momento de “supressão” de poder. E, conseqüentemente entre os resultados – nós africanos somos coagidos pelos falidos sistemas estatais sujeitos a aprender e absorver a cultura material, política,

econômica, alimentícia ocidental. Vivemos numa coerção social mesmo com países declarados independentes e/ou democráticos.

A escolha desse tema parte essencialmente do interesse em discutir questões relacionadas à escultura angolana no seu contexto tradicional e contemporâneo sobretudo, as inovações e suas críticas no circuito angolano da arte, onde entendemos ser relevante reforçar e contribuir nessa temática com sobriedade e sensatez crítica. O interesse consiste em somar e contribuir nas questões de visibilidade de autores e artistas angolanos, outrossim na divulgação da produção artística africana com intuito de romper ou diminuir estereótipos que ainda perduram a respeito da arte dos africanos em plena contemporaneidade.

Boa parte dos autores mencionados possuem importantes trabalhos de arte com temas que podem servir de interesse para diferentes pesquisas, estudos, investigações ou questões que exploram os aspectos históricos, artísticos, antropológicos, críticos, filosóficos e de inovação direcionados a esse contexto ou outro. E por fim, essa dissertação, para além de contribuir nas possibilidades de divulgação e visibilidade de algumas produções africanas, justifica-se também em pretexto como um dos contributos – da efetivação e cumprimento da Lei Federal Brasileira 10.639/03 que decreta sobre a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira, da história da África e dos africanos.

Como objetivo, o trabalho propõe refletir sobre a arte dos povos africanos no domínio da escultura contemporânea e compreender, a partir das diferentes expressões e poéticas, os desdobramentos estéticos nos trabalhos de artistas angolanos e, não só, objetiva dar visibilidade a uma territorialidade artística, conforme tratada nessa dissertação mostrando por meio de diferentes trabalhos como esses artistas têm se relacionado com a escultura nos últimos anos.

Por escassez de bibliografias específicas a respeito do tema, muitos autores ajudaram na construção do referencial teórico dessa pesquisa – no sentido de tornar possível a compreensão do objeto investigado.

Não obstante, a abordagem usada para a discussão e análise de dois trabalhos do artista angolano Pedro Pires está mais próxima ao tipo de pesquisa *estudo de caso*, que é uma abordagem metodológica de investigação especialmente adequada quando procuramos compreender, explorar ou descrever acontecimentos e contextos complexos nos quais estão simultaneamente envolvidos diversos fatores Trad. [...] (YIN,1994).¹ A professora de ciências de informação Raya Fidel, afirma que esse método de pesquisa (estudo de caso) mostra-se apropriado para investigação de fatos de natureza social quando: 1) há uma grande variedade de fatores e relações; 2) não existem leis básicas para determinar quais fatores e relações são importantes; e 3) quando fatores e relações podem ser diretamente observados (FIDEL, 1992. p. 37).

Para execução desse estudo serviram-se de apoio teórico referências e diferentes bibliografias dentre elas, autorias africanas e internacionais. Embora a escassa bibliografia específica do tema proposto, selecionamos leituras de autores que sinalizam excepcionais contribuições que de um modo geral sustentam teoricamente esse estudo dentre eles: o historiador Joseph Ki-Zerbo, Djibril Niane, o poeta político Leopoldo S. Senghor, Jean G. Bidima, Anthony K. Appiah, Okwui Enwezor, Alphonse Tierou, Olu Oguibe, Achille Mbembe, Simon Njami, Adriano Mixinge, Francisco Van-Dúnem “Van”; entre os autores estrangeiros José Redinhas, Mari Luise Bastin, Jan Vansina, Rosalind Epstein Krauss entre outros.

Cabe ressaltar as importantes contribuições do historiador e crítico de Arte, angolano Adriano Mixinge, membro da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) e autor do livro intitulado *Made in Angola: Arte contemporânea, artistas e debates* publicado em 2009 pela L'Harmattan. Nesse livro Mixinge faz uma profunda análise da situação das artes plásticas angolanas e em parte africanas; que, para além do fundamento histórico, teórico e uma excelente postura crítica apresentada, o livro

¹YIN, Robert (apud KLEIN, Sheri R.) **Actions Recherche Methods**, Palgrave Macmillan, New York,2012.

constitui-se a partir de projetos estéticos de uma série de artistas plásticos angolanos, dentre eles mestres Vitex, Jorge Gumbe, Eleutério Sanches, Masongi Afonso, Van, Ole, Kidá, Gongga, Franck Lundangi entre outros. Mixinge mostra, como a arte moderna e pós-moderna angolana vem se inserindo e apresentando-se no cenário africano e internacional. De acordo com o autor, o livro pretende ser uma contribuição à História e à Crítica da Arte moderna e contemporânea que se vem fazendo principalmente em Angola (Mixinge, 2009).

Adriano Mixinge que desde 1993 vem contribuindo positivamente nesse aspecto da arte, possui publicadas outras referências compostas de livros, ensaios, artigos e outros. No momento atual, o autor concebe uma das maiores referências literária no campo da história e crítica da arte que se vem fazendo em Angola.

Em uma das suas recentes publicações o autor considerou que “a história e a crítica de arte e da cultura não são disciplinas que conseguiram ocupar, em Angola, o espaço social e acadêmico que lhes é devido”. (MIXINGE, 2016).

O contato com o escritor Mixinge foi a partir de uma comunicação de Brasil para Espanha, local onde o mesmo compõe o quadro entre os membros da diplomacia angolana naquele País, como não ia deixar de ser, lhe propomos uma entrevista escrita no contexto desta pesquisa, a qual considerou e propôs-se em retornar-nos.

Trilhando nessa linha de apoio teórico, consultou-se igualmente o ensaio do artista plástico e docente universitário Francisco Van-Dúnem (Van) com o título *Escultura Tradicional Angolana e seu Ensino nas Escolas Formais de Arte*. É um texto rico pela sua constituição e por conceber nele um valioso conteúdo não só em pesquisa, mas também formativo. Além disso, faz referências à excelentes autores como José Redinha, Luís Kandjimbo, António Oliveira e Marie-Louise Bastin. Portanto, o referido ensaio contribuirá nas questões ligadas à história, à Tradicionalidade da escultura angolana e às suas classificações regionais.

A respeito da crítica é importante destacar as contribuições de Victor M. Teixeira Vitex (1940 – 1993) doutorado em estética pela Universidade Paris VIII Sorbone em 1984 França, com tese intitulada: *Pratiques et Théorie des Arts Plastiques Angolais, (de la Traditions a une Nouvelle Expression)*. Vitex está entre os primeiros africanos a

estudar arte na Europa (MAZRUI, 2010). Foi igualmente membro da AICA (Associação internacional de críticos de Arte), participou dos estudos sobre a escultura Chokwe e Kongo Angola junto com António Ole. Vale ressaltar aqui o João Cruz licenciado em História da Arte em Havana (Cuba), considerado um entre os primeiros historiadores no período pós-Independência. (MIXINGE, 2009).

Incluiu-se outrossim as contribuições da crítica e historiadora da arte Rosalind Krauss, com o seu o livro intitulado *Caminhos da Escultura Moderna* publicado pela *Martins Fontes* em 2001, sendo a sua primeira publicação em inglês no ano de 1977 pela *Mit Press Massachusetts*; ainda da mesma autora, o ensaio *Escultura no campo ampliado*, originalmente publicado em inglês: *Sculpture in Expanded Field* em 1979 pela revista *October* 8. Nessas obras, Krauss oferece uma visão clara e ordenada da criação artística, demonstrando como a escultura do século XX pode sustentar-se num cruzamento de tempo e espaço consolidados a partir de mutações formais.

A autora faz análises e comparações de diferentes obras e artistas entrelançando desde Rodin, Brancusi, Picasso, Tatlin, Duchamp, Judd, R. Smithson até as instalações de Bruce Nauman, com ênfase para os aspectos da representação de objetos, das novas abordagens sobre o espaço, incorporando novos elementos e novas técnicas que se distinguem das formas tradicionais da arte da escultura.

Sendo assim, com o propósito de esclarecer as questões que envolvem a temática proposta, este trabalho se constitui de três capítulos específicos que consideram aspectos históricos, conceituais, formais, críticos, estéticos, antropológicos e filosóficos no intento de possibilitar argumentos de contra ou justaposição de diferentes ideias, discrepâncias, semelhanças, críticas ou outros, os quais a discussão seguirá a ordem descritiva e ilustrativa que possibilitará ao leitor associar o conteúdo das interpretações textuais com as imagéticas.

Sendo assim, o primeiro capítulo propõe inicialmente uma reflexão e breves considerações sobre a arte dos africanos referindo-se a diferentes contextos no que se refere a tradicionalidade da máscara e escultura clássica africana, demonstrando como essa questão é tratada a partir do olhar de autores africanos. Ao final do capítulo discute-se a repercussão da arte clássica africana afora e suas eventuais influências na arte moderna europeia marcada no passado entre os finais do século XIX e início do XX.

O segundo capítulo aponta a discussão para algumas produções e/ou eventos artístico-culturais por dentro da África, a qual denominamos por: *Territorialidades e Visibilidades* concebida aqui como uma das formas de discussão e também de desconstrução de estereótipos com relação ao produto cultural e intelectual africano. O capítulo enfoca essencialmente a discussão sobre outras formas de diálogos na linguagem da escultura, como revelam os trabalhos de alguns artistas africanos contemporâneos; e a sua abrangência no contexto internacional. Por exemplo aqui no Estado do Espírito Santo, temos constatado que questões desse contexto artístico africano não tem configurado nas pautas de discussões sobre arte e demonstra um imenso estágio de invisibilidade como se observou durante as experiências acadêmicas e outras convivências estudantis e sociais; e, em concordância com relatos de muitos africanos no Brasil, boa parte estudantes.

O terceiro capítulo concentra a discussão no contexto angolano direcionando a pesquisa para as novas tendências na linguagem da escultura em Angola, considerando os aspectos tradicionais e contemporâneos na busca de identidades e peculiaridades a partir de diferentes trabalhos de escultores angolanos mais específico do artista Pedro Pires. Procura identificar em estudo de caso as possíveis relações ou diálogos com os trabalhos do escultor angolano Pedro Pires na discussão da escultura no seu campo expandido, conforme a determinadas questões apontadas em textos da historiadora e crítica de arte Rosalind Krauss.

Por conseguinte, essa pesquisa se dará por continuidade com maior abrangência e profundidade em outras conveniências acadêmicas ou outrem. Todavia, para futuros e eventuais trabalhos acadêmicos e/ou literários, em virtude da temática em questão, essa pesquisa permanece aberta.



Fig.01 Mapa do Continente africano – a esquerda, em destaque a República de Angola

1 SOBRE A ARTE DOS POVOS AFRICANOS

Desde épocas remotas, antes da história registrada, os africanos ao todo tempo procuraram diferentes formas de expressar as suas ideias e emoções marcando dessa forma as suas histórias, culturas e tradições através de valores artísticos, estéticos, tecnológico, espirituais etc, usando para isso diferentes meios e linguagens.

Conhecida para muitos como a arte que representa os costumes e usos de diferentes grupos étnicos de África, onde o objeto de arte é meramente funcional, desenvolvido para ser utilizado em mediações místicas à culto dos antepassados, uma atividade fortemente voltada à religião e espiritualidade.

Em linhas gerais as artes africanas referem-se ao conjunto de manifestações artísticas produzidas pelos povos da África ao longo da história. Sua expressão estética apresenta-se em pinturas, gravuras, máscaras, esculturas entalhadas e modeladas em diversos materiais como madeira, marfim, pedras, ouro, bronze entre outras.

A arte pré-histórica africana é uma das matérias e especialidades do consagrado historiador burquinense Joseph KI-Zerbo, nos seus estudos o autor buscava esclarecer os mitos que cercavam a história da África revelando as dificuldades encontradas no decurso e os diferentes métodos importantes para possibilitar o estudo. Para ele, existem duas abordagens principais para a interpretação da arte pré-histórica: a idealista e a materialista. Segundo a explicação idealista, essa arte expressava principalmente a visão de mundo das populações da época (KI-Zerbo, 2010). É interessante que o termo “visão” nesse contexto, pode referir-se a uma série de elementos e fatores sociais e culturais referente à época que nos permite pensar ou perceber que essa arte desempenhava um papel fundamental na sociedade.

Entretanto, em um dos livros de cunho editorial “Mazruiana”,² o historiador belga Jan Vansina considera que a partir dos finais da primeira metade do século XX, (1935) – já, se poderia classificar as artes visuais em quatro categorias: *arte tradicional*, *arte turística*, *arte popular urbana* e *arte acadêmica*. Para o autor essa classificação

² Refere-se ao autor queniano Ali Mazrui (1933 – 2014)

consiste em função dos temas, dos estilos, das clientelas, das finalidades e da localização das suas unidades produtivas (MAZRUI, 2010). Sendo assim, nessa dissertação a arte tradicional ou négró africana é também designada preferencialmente por arte *clássica africana*. Não se trata de um termo novo, mas, um termo usado com pouca frequência na literatura em português, sendo esse mais corrente nas mais diferentes bibliografias em francês e inglês.

Considera-se preferencialmente o vocábulo *arte clássica africana* também como forma de pretexto defronte as rotulações europeias de cunho difamatório e de certo modo pejorativo como se viu anteriormente no passado. Expressões como arte primitiva, arte tribal, arte negra, arte inferior ... um conceito que tende perdurar em determinados aspectos até aos dias atuais. Contudo, sabe-se que foi corrigida por certos antropólogos como o belga Claude Levi-Strauss e posteriormente a americana Sally Price. Esse assunto se dará por continuidade no decorrer desse capítulo.

Jan Vansina descreve a *arte tradicional africana* como a que se reveste frequentemente a forma da escultura, pintura mural figurativa ou geométrica (MAZRUI, 2010). No entanto, observou-se que o historiador belga não menciona as máscaras africanas nessa relação como forma de arte. Diferente do poeta senegalês Leopold Senghor que no seu trabalho literário *L'Esthétique négro-africaine* inclui nessa ordem as máscaras considerando-as como outras formas de escultura (LOKOHO, 2004).

Andre Marlaux vai afirmar o seguinte “Leurs formes n'ont pas eu plus d'influence sur moi que sur Matisse. Ou sur Derain. Mais pour eux, les masques étaient des sculptures comme les autres” (*Suas formas não tinham mais influência sobre mim do que sobre Matisse. Ou em Derain. Mas para eles, as máscaras eram esculturas como as outras*) (CHARLES, 2011, p.74). Ou seja, a máscara é nesse caso outra forma ou uma outra linguagem da escultura. Para o autor camaronês Engelbert Mveng a máscara recapitula e sintetiza toda arte (LOKOHO, 2004).

Segundo Jan Vansina, as categorias citadas anteriormente são praticadas em ambiente rural (onde ainda viviam, até o final dos anos 1980, dois terços dos habitantes da África) e nas pouco numerosas e antigas cidadelas. Os objetos fabricados possuem, excetuadas decorações murais e funções utilitárias.

Vansina sustenta que os mesmos são utilizados para suprirem as necessidades de instituições, tais como assembleias comunitárias, cerimônias de iniciação de garotas e garotos, ritos funerários, as cortes reais e certas igrejas cristãs, assim como nos palácios soberanos (MAZRUI, 2010).

A contextualização estabelecida por Vansina retrata categoricamente os mais variados espaços e contextos onde se pode ser identificada a presença da máscara, percebe-se que o autor tenta pontuar a importância da contextualização dos objetos que são identificados como arte, mas nem sempre compreendido como arte pelos ocidentais.

Em suas declarações o historiador marfinense Alphonse Tierou referindo-se ao passado colonial, questiona até que ponto um indivíduo que mal fala ou entende as línguas africanas ousa definir o que é de fato a nossa arte, nossa história ou religião? Em seu livro *Un Regard Africain Sur l'art Africain* Tierou argumenta sobre o risco ou a possibilidade daquele que escreve por nós, decide por nós o que é ou não é arte – para ele, esse escreve contra nós. Ou seja, a probabilidade de escrever contra algum povo é de fato maior nesse contexto.

Alphonse Tierou assegura que boa parte das obras literárias publicadas e escritas sobre nós ou sobre países africanos durante os séculos XIV à XIX contem certas verdades, mas também muitas contra verdades (TIEROU, 2007). Décadas depois Ali Mazrui faz a seguinte declaração demonstrando uma espécie de soberba colonial

O patrimônio artístico africano não produziu nenhum impacto alhures. O arrogante colonialismo não identificava nos africanos senão alunos a educar, em hipótese alguma, mestres (MAZRUI, 2010).

A arte tradicional africana designada também por *clássica* se refere à produção artística dos povos africanos especialmente à África subsaariana.

Nessa arte predominam sobretudo esculturas e máscaras pertencentes à múltiplos grupos etnolinguísticos que possuem formas próprias de organização social, educativa, artística, filosófica e religiosa; também estão inseridas normalmente em coleções e acervos de museus ocidentais, alguns africanos e/ou colecionadores africanos como mostraremos no terceiro capítulo deste trabalho.

O termo *arte africana* e *arte tradicional* são de certo modo polêmicos. Para alguns tem causado discordâncias provocando debates em diferentes meios artísticos.

Entende-se que *clássico* é o mesmo que *tradicional* nesse contexto da arte africana só muda de fato o vocábulo empregado.

Sendo assim, nessa dissertação poderá ser comum o uso do vocábulo *arte clássica* fazendo menção a tradicional. Ali Mazrui escritor queniano reconhece o escômio do termo afirma:

Embora consagrado pelo uso, o termo “tradicional” é impróprio. As artes tradicionais não cessaram de evoluir e certas artes tradicionais de 1935 sequer existiam no ano de 1900 ou em 1880. Entretanto, na ausência de outro termo que alcance a unanimidade, utilizaremos neste texto a palavra “tradicional” (MAZRUI, 2010, p.698).

Não obstante, ainda nesse livro do Ali Mazrui com textos de Jan Vansina nas páginas seguintes, poderá se constatar o uso do vocábulo arte clássica africana a partir da página 756 até a conclusão do subcapítulo. Sindika Dokolo um dos maiores colecionadores de arte africana é também um dos que defendem o uso da nomenclatura “arte clássica africana” em vez de arte africana (Lepoint.fr/afrique).

Assim, a arte clássica africana é diferente da produção artística da atualidade as chamadas *artes plásticas africanas contemporâneas*, *as novas artes da África*, *a arte acadêmica*, são algumas entre as vertentes que se propõem integrar ao cenário internacional da arte, todavia, ainda com pouca visibilidade, quiçá, seja pela intensa estereotipação dada ao tradicional.

No mundo inteiro existem séries de interpretações e definições a respeito das artes africanas. Nesse primeiro capítulo, elaborou-se um questionamento como simples *provocação* que constitui o seguinte: *Existe realmente uma arte africana?*

A ideia da palavra arte é criada pelos europeus especificamente da Grécia. Arte, do latim: *ars*; que se refere a “técnica” “habilidade natural ou adquirida” ou ofício como “capacidade de fazer alguma coisa”. Logo, diversos povos possuem técnicas, usam-na explorando seus fazeres artísticos para expressar ideias, sentimentos e emoções, criando formas, cores em múltiplas linguagens.

No entanto, uma coisa é criar a palavra “arte” e por ela tomar alguma autoria etimologicamente, outra coisa é procurar ser detentor daquilo que se entende ou se concebe quiçá como arte! Parece um pouco complexo, a discussão permeia uma hermenêutica não só, filosófica, mas também litigiosa. Não obstante, é possível perceber questões de hegemonia nessa contextura ocidental sobre a ideia ou a criação da palavra *arte*.

Conquanto que, para nós é natural acreditar na possibilidade da mesma (arte) ser, um fenômeno consequentemente universal, porém, outros povos não manifestaram interesse em conceitua-la, descrever as suas produções artísticas realizadas, classificar cada transformação estética tal como os gregos a fizeram. Mas, como a fizeram? Partiu de quê, de quais referências de onde e de quem? “Nada vem do nada”, adverte a famosa expressão atribuída ao filósofo grego Parmênides e expresso por epicurista Lucrécio em sua obra *De Rerum Natura* ³(sobre a natureza das coisas).

Entretanto, até aqui, não se sabe quanto de conhecimento beneficiaram ou adquiriram os gregos do Kemet (antigo Egito) na África⁴. Uma vez que os africanos do Kemet já produziam arte – maiores referências artísticas da antiguidade; os mesmos já dominavam os métodos avançados de matemática, geometria, arquitetura, astrologia, astronomia, medicina e outras ciências; as produções de pinturas, esculturas e

³ Refere-se à expressão Lucreciana usada em sua obra prima *De Rerum Natura*. Apud. STRATHEM (2010, p.106)

⁴ LER: *Stolen legacy* (2012) obra do escritor George James); *A origem africana da civilização, mito ou realidade*, do historiador senegalês Cheikh Anta Diop. Laurence Hill editions, 1974.

estatuárias em dimensões colossais. Portanto, como se sabe essas histórias reais podem ter influenciado criações gregas. Ou seja, a ideia da arte foi conceituada a partir de um paradigma grego que “pode” ter “início” ou referências kemetianas (antigo Egito) se pensarmos juntos com o historiador Georges G.M. James em seu livro de 1954 sob o título *Stolen legacy* (Legado roubado).

As magnificas referências artísticas africanas se manifestam em grande igualmente nas belíssimas artes de terracotas da antiga civilização do Nok, localizada no centro-oeste da Nigéria datada de 500-200 a.C (DE GRUNNE, 1998). Para mais ao sul, entre Nigéria e Benin está a arte dos povos do antigo império do Ife, capital religiosa iorubana – com esculturas imponentes no mais puro estilo naturalista em domínios de bronze e terracotas representando suas histórias, crenças, entidades e reis em um cânone e um senso estético esplendoroso, tal como do belo clássico ocidental grego. *Se examinarmos a cabeça reproduzida [a de um oni de Ife do século XIII], seremos tentados, à primeira vista, a exclamar: ‘É, sem dúvida, uma obra da Renascença* (NIANE, 2010, p.398).



Figuras02,03,04 e 05. Cabeças em terracotas - Nok, Owo, Ife, Nigéria e Benin. (Fonte: Shaw, T., 1978)

aparece na cultura de Ife um fenômeno estranho, extremamente raro na história da cultura mundial: trata-se da coexistência, na mesma cultura, de uma arte inteiramente naturalista com outra quase completamente abstrata, fenômeno inconcebível nas épocas clássicas do Renascimento, na Europa (FAGG, W. B., 1963).

Essa preciosa era artística africana é uma das provas importantes das tradições culturais pré-coloniais da África ocidental, que por muitos séculos passou despercebido e de certa forma carecendo de pesquisas e estudos mais aplicados.

Mas, dentre os primeiros artistas e críticos modernistas que se interessaram em arte africana e muitos se maravilharam rapidamente da escultura, sobretudo as suas formas e das máscaras que alguns deles já colecionavam configura-se nessa relação o poeta francês Guillaume Apollinaire (1880 – 1918).

Sendo assim, a questão que se coloca é a seguinte: os modernistas noutro tempo estavam perante a uma arte africana apenas como um campo de pesquisa ou como um objeto de interesse para colecionadores e museus? Ou procuravam saber em primeiro lugar, da sua existência real? E em segundo lugar, da existência de uma história da arte africana como uma disciplina intelectual?

Para o africano a arte é expressão, é necessidade constante, é conhecimento, é comunicação, é um aliado do homem da vida e da natureza em todas suas possíveis dimensões. O historiador burquinense Joseph Ki-Zerbo (2010) declara que “o homem nasceu cronista, e os artistas da pré-história são os primeiros historiadores, pois eles nos legaram em termos legíveis os estágios progressivos do homem africano em suas relações com o meio natural e social”. Para esse autor, a arte pré-histórica foi incontestavelmente um veículo de mensagens pedagógicas e sociais.

Essa postura crítica e ontológica ki-zerboniana⁵ e as manifestações artísticas dos reinos do Nok e Ife eventualmente entre outros, contestaria naturalmente as indagações acima expostas, a partir de um determinado contexto artístico cultural africano. Prosseguiremos com esses assuntos mais adiante com relatos de outros autores manifestando as suas críticas e concepções sobre a arte.

⁵Refere-se a postura crítica, relatos e apontamentos literários do historiador burquinense professor Joseph Ki-Zerbo escritos desde décadas de 1960 - 2006.

No entanto, entre os finais do século XIX e nas primeiras décadas do XX quando se começou a registrar na Europa a chegada de objetos artísticos africanos por meio de colecionadores entre outras entidades ligados a museus etnográficos, muito desses objetos foram extremamente tratados com preconceitos e series de pejorações, a partir de uma leitura totalmente europeia, sem conhecer as línguas, os valores étnicos e estéticos ou costumes do referido povo. O historiador marfinense Alphonse Tierou⁶ repudia veementemente essa postura europeia em seu ensaio de 2007.

Entretanto, o termo *arte africana* é um vocábulo criado por europeus na interpretação da cultura material estética dos povos africanos tradicionais, portanto distingue-se das artes contemporâneas africana.

O crítico e poeta Guillaume Apollinaire, foi um dos primeiros franceses a não só colecionar, mas também que escreveu sobre a escultura africana subsaariana. (...) *“le grand marchand des années 1920, avait été initié à la connaissance de l’art africain dès 1911 par Guillaume Apollinaire”* (o grande marchand dos anos 1920, tinha sido iniciado ao conhecimento da arte africana desde 1911 por Guillaume Apollinaire (SAAIDIA e ZERBINI, 2009).

Em 1909 no seu artigo *Sur les musées*⁷, o poeta francês coloca a questão do reconhecimento da estética nos objetos tradicionais da África e de Oceania de maneira que seja agregado sob o mesmo estatuto ocidental.

Em todo sentido, existe uma história, um povo, uma cultura e arte. Dizia o professor Ki-Zerbo (2010) *“L’afrique a une histoire” África tem uma história*. Foi essa frase que, o grande historiador burquinense fez na introdução à coleção *História Geral da África*, editada pela UNESCO a partir de trabalhos elaborados e discutidos em seminários na década de 1960, e escritos durante as décadas de 1970 e 1980.

Segue abaixo imagens de alguns autores que não só tiveram contato como também fizeram registros sobre história, escultura e arte dos povos africanos.

⁶ Historiador marfinense Alphonse Tierou, autor do livro / ensaio intitulado - *Paroles de masques: un regard africain sur l’art africain*. Maisonneuve, Larose, 2007.

⁷ Guillaume Apollinaire. <<Sur les musées>>. (Evres en prose completes. Paris, Gallimard, t.2,1991).



Fig.06 Historiador, professor J. Ki-Zerbo em sua sala - (Fondation-Ki-Zerbo)

Fig.07 Poeta Guillaume Apollinaire, refletindo em uma escultura africana - (MET- Nova York)

Fig.08 Historiador, professor Djibril T. Niane em sua sala - (Conakry, 2002, Photo: Tierno S. Bah).

1.1 CONTEXTOS E CONSIDERAÇÕES

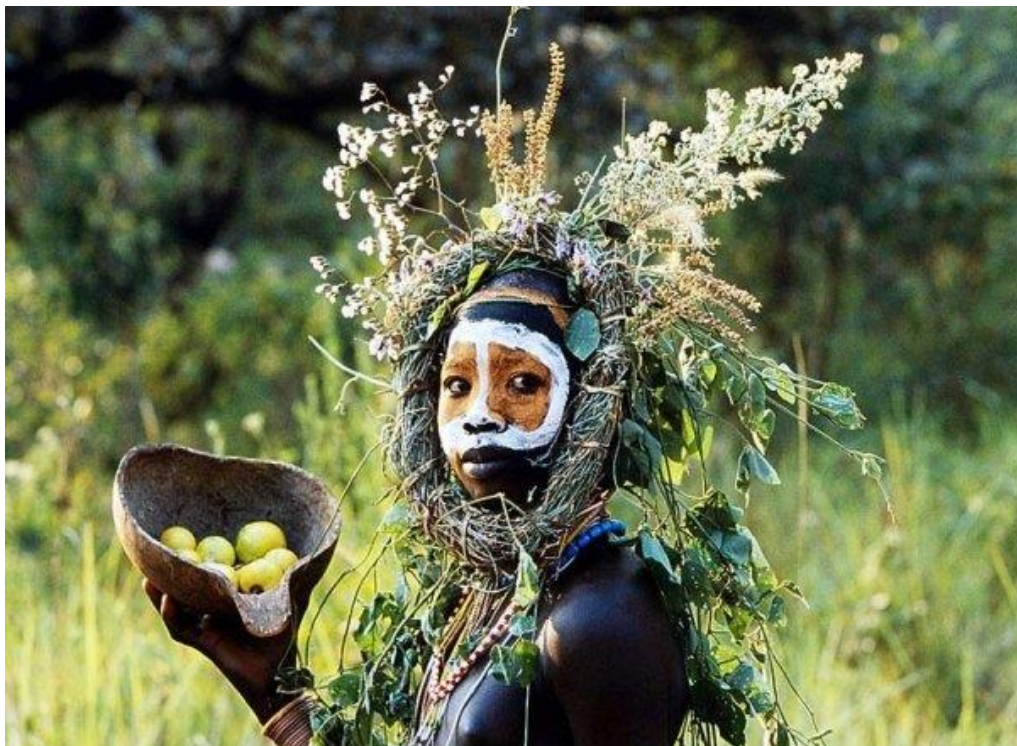


Fig.09 Pintura corporal, povos do vale do Rio Omo, Etiópia, (Hans Silvester, 2007)

Para falar da arte dos africanos é preciso primeiramente se livrar de estereótipos, ou paradigmas conceituais como prevê exigências ocidentais.

O continente africano é um lugar imenso e de extrema multiculturalidade do ponto de vista artístico, histórico, religioso, cultural etc. É o terceiro maior e segundo mais populoso continente do mundo, com cerca de 30 milhões de quilômetros quadrados, cobrindo 20,3 % da área total da terra firme do planeta. Atualmente, com pouco mais de 53 países constituídos de línguas, etnias, histórias e múltiplas tradições num contexto geral.

Africanos são povos que de algum modo se convergem no tempo e no espaço e se divergem em etnicidades culturais. Ainda assim, apesar das influências globais, os áfricos continuam firmemente perpetuando a sua identidade e preservando as suas raízes milenares – contemplados em variados aspectos de ordem social; históricos, religiosos, artísticos, culturais, educativos, políticos, econômicos e filosóficos.

O antropólogo Frederik Barth afirma que o fato de compartilhar uma cultura é uma *consequência*, não a causa, a condição ou, menos ainda, a explicação da etnicidade. Para ele, “as distinções étnicas não dependem de uma ausência de interação e reconhecimento social; pelo contrário, geralmente estas são o próprio fundamento sobre o qual estão construídos os sistemas sociais que tais distinções contêm” (BARTH, 1976 p.10).

Africanos podem ser identificados em: povos *bantu*, *yorubas* ou *nagôs*, *khoisan* ou simplesmente *san*, povos da região ocidental *sudanês* e *guineense* entre outros. Os bantu constituem o maior agrupamento multiétnico africano composto de línguas e costumes similares.

No que se refere as classificações de línguas africanas leituras podem ser feitas em *Polyglotta africana* (1854) livro do missionário alemão Sigismund W. Koelle que fez a maior classificação comparando mais de 126 línguas baseando-se no roteiro fonético do egiptólogo Karl Richard Lepsius. Ou em Diedrich Westernmann que nos seus estudos de 1927-35 estabeleceu a relação existente entre as línguas bantu e as da região sudanês ocidental. Posteriormente Joseph H. Greenberg faz a identificação dos limites entre as línguas da família banta a qual chamou de “línguas nigero-cordofanianas” em seu livro *The languages of Africa* (1963).

Todavia, o trabalho comparativo de Carl Meinhof, estabeleceu solenemente o Bantu como uma unidade linguística. Já o John Bendor-Samuel introduziu em 1989 o nome nigero-congolês conhecidas como *Niger–Congo languages* é o mais usado entre os linguistas. Cheikh Anta Diop faz um estudo específico das línguas egípcias comparando-as sobretudo com as da África ocidental; outras referências nesse aspecto podem ser lidas igualmente em trabalhos literários dos historiadores Joseph Ki-Zerbo e Djibril Niane. Hoje já se faz estudos correlativos das línguas bantu com as línguas e/ou aerógrafos do antigo Egito que exordialmente soa importante.

Em questões de tradicionalidades e contextos, o historiador burquinense demonstramos a sua visão afirmando que a arte pré-histórica africana ornamenta a África na região dos planaltos e dos maciços, enquanto a África das altas cordilheiras, das

depressões e das bacias fluviais e florestais da zona equatorial é incomparavelmente menos rica nesse campo. Ao referir-se aos aspectos artísticos da pré-história Ki-Zerbo⁸ (2010) afirma que os dois centros mais importantes no continente são a região da Saara e a África austral:

Entre o Atlas e a floresta tropical de um lado, e o mar Vermelho e o Atlântico de outro, foram localizados inúmeros sítios, contendo dezenas, talvez centenas de milhares de gravuras e pinturas. Alguns desses centros são hoje mundialmente conhecidos, graças aos trabalhos de pré-historiadores franceses, italianos, anglo-saxão e cada vez mais, africano. Bons exemplos podem ser encontrados na Argélia o Sul oranês, o Tassili n'Ajjer (Jabbaren, Sefar, Tissoukai, Djanel, etc.) –, no sul do Marrocos, no Fezzan (Líbia), no Air e no Tenere (Níger), no Tibesti (Chade), na Núbia, no maciço da Etiópia, no Dhar Tichitt (Mauritânia), em Moçâmedes (Angola). O segundo epicentro importante situa-se no cone meridional da África, entre o oceano Índico e o Atlântico; tanto no Lesoto quanto em Botsuana, em Malavi, em Ngwane, na Namíbia e na República Sul-africana, particularmente nas regiões de Orange, do Vaal e do Transvaal (KI-ZERBO, 2010).

As áreas citadas em trecho anterior formam relação e extensões importantes do ponto de vista histórico-geográfico, que por si só traçam um eixo a partir do norte ao sul da África numa relação de países, mares, regiões e outros que cada qual agrega suas especificidades de ordem natural e domínios sociais. Segundo o autor, nessas regiões as pinturas encontram-se em abrigos rochosos, ao passo que as gravuras estão a céu aberto. As grutas, como a de Congo (Cabo), são excepcionais. Raros são os países africanos em que não se tenham descoberto vestígios estéticos, embora, é verdade, nem sempre sejam pré-históricos (Ki-Zerbo, 2010).

Percebe-se, de fato, que durante o processo da descoberta se obtiveram muitos vestígios da arte pré-histórica, porém nem todas elas pertenciam à mesma época, um fato que pode sustentar a ideia da versatilidade dessas expressões de arte quando consideramos por sua vezos aspectos transitórios do tempo e do espaço, as dinâmicas culturais das gerações e a própria questão nômade.

⁸ JOSEPH KI-ZERBO é um dos principais historiadores e autores da coletânea História Geral da África I, em uma coleção de 8 volumes construídos por um longo projeto iniciado pela UNESCO desde 1964 até o presente a pedido dos países da comunidade africana e descendentes de africanos na diáspora. Publicado no Brasil em 2010.

Posto isto, etnograficamente não se trata de técnicas e/ou habilidades arquetípicas de um caráter homogêneo. Portanto expressar-se já era concebida habitualmente como um fazer artístico.



Fig.10 Pintura rupestre, Namíbia (Foto A. A. A., Myers, n. 3672).



Fig.11 Bovino, Tin Rharo, Mali; Fig.12 Gazela, Blaka, Niger; Fig.13 Elefante, In-Ekker, Saara.

Considerando a época, pode ser natural pensar na rudimentariedade de certos materiais ou facilidades tecnológicas como se tem hoje na era moderna, nesse caso, vale reverenciar aqui a noção de desenho na África pré-histórica a partir de um processo de gravação em superfícies rochosas.

Na sociedade moderna a explosão e a velocidade da informação imagética são de fato constante, somos totalmente cercados de signos visuais, um contato direto e cotidiano, isso certamente torna fácil e prático as interpretações ganhando um modo

comum e também sofisticado. Diferente das civilizações remotas, claro, são duas sociedades distintas a pré-histórica e moderna com discrepâncias culturais e tecnológicas, porém quando se depara com uma imagem similar dessas gravuras, acaba por despertar naturalmente percepções e sensibilidades humanas tratando-se de fatores que evidenciam o tempo e espaço proporcionando uma reflexão estética

Para Ki-Zerbo, a arte pré-histórica africana representa uma linguagem de signos, isto é, uma ponte entre o real e a ideia. É um símbolo gráfico que requer uma chave para ser entendido. O desconhecimento das condições sociais de produção dessa arte é, na verdade, a maior desvantagem para sua correta explicação. Por isso, é importante não fazer interpretações apressadas, omitindo a etapa da descrição do próprio signo, ou seja, a análise formal. KI-ZERBO (2010, p.758).

No seu trabalho literário publicado pela UNESCO sobre *a arte pré-histórica africana*, o pesquisador Burquinense Joseph Ki-Zerbo, estabelece uma cronologia detalhada com fatores e pormenores extremamente importantes. A mesma foi dividida em: *períodos, povos, técnicas e estilos*. O autor chama atenção e esclarece que, quando se deseja classificar os achados da arte pré-histórica em sequências temporais inteligíveis, a primeira abordagem deve ser geológica e ecológica.

Já para classificar ou designar um período de alguma arte pré-histórica, era comum fazê-lo usando identificações dos animais com maior presença no local ou os que mais se destacavam em determinada área.

Tomou-se o hábito de batizar os grandes períodos da arte mural com o nome do animal que lhe serve de referência tipológica. Assim, quatro grandes sequências foram caracterizadas pelo búfalo, o boi, o cavalo e o camelo. O búfalo (*Bubalus antiquus*) era uma espécie de búfalo gigantesco que data, segundo os paleontólogos, do início do Quaternário. É representado desde o começo da arte rupestre (aproximadamente 9000 B.P.) até cerca do ano 6000 B.P. Outros animais que marcam este período são o elefante e o rinoceronte. Quanto ao boi, trata-se tanto do *Bos ibericus* ou *bachyceros*, com chifres curtos e grossos, como do *Bos africanus*, dotado de magníficos chifres em forma de lira. Ele aparece por volta do ano 6000 B.P. (KI-ZERBO, 2010).

Os estudos sobre períodos e tipologias continuam em outras regiões do continente, no sul da África, por exemplo, na Namíbia foi registrada a existência de pouco mais de vinte camadas e estilos de variadas cores.

Segundo Ki-Zerbo as mesmas foram minuciosamente classificadas em quatro grandes fases: a primeira consiste em animais enormes, ou seja, a fase dos grandes animais em estilo arcaico, sem figuras humanas; a segunda consiste em painéis de pequenas dimensões com representações humanas.

Já a terceira fase é a monocromática, compõe-se de cenas de caça e danças rituais cheias de vida; e por último a quarta, designada por fase policromada que atinge o apogeu estético, pode ser encontrada, por exemplo, como no abrigo de Philipp Cave (Damaraland) e nas pinturas de Brandberg, datadas do ano 1500 B.P.⁹(KI-ZERBO).



Fig.14 Pintura rupestre, Namíbia (Foto A. A. A., Myers,n. 3808).

Fig.15 Detalhe de uma gravura rupestre, Alto Volta (Foto J. Devisse).

⁹Os termos BPe AP seguidos de números, em Arqueologia, em inglês *After Present e Before Present*, significam (anos Antes do Presente e Depois do Presente), *Encyclopedia of Environmental Change: Three Volume Set*, John A Matthews SAGE, 2013.



Fig.16 Pinturas rupestres, cena erótica.

Fig.17 Pinturas rupestres, caçador.

Fig.18 Pinturas rupestres, uma girafa (Ki-Zerbo, 2010)

Embora os apontamentos tendam evidenciar um período exórdial conforme mostram às pesquisas de alguns autores, ainda assim, as manifestações artísticas dos povos africanos da pré-história não se dispõem em caráter homogênea em suas apresentações, evidentemente com o passar do tempo foram se alterando conforme as dinâmicas e códigos culturais em cada época, e as questões e condições de nomadismo fato que pode afetar nos seus comportamentos e senso estético de expressar suas ideias, pensamentos e emoções.

Nesse caso específico, não devemos deixar de considerar também a motivação estética. Como os homens e as mulheres do Neolítico africano pertenciam à categoria sapiens como nós, não podemos lhes negar um sentimento característico de nossa espécie: o prazer de criar formas pelo simples e puro gosto de contemplá-las. A admiração que experimentamos hoje diante dessas criações era ainda mais intensa quando os quadros acabavam de ser criados, e seus modelos fervilhavam nas vizinhanças. Os pequenos pilões para pós-cosméticos, as contas de amazonita, calcedônia ou de casca de ovo de avestruz do Ténéré, assim como os contornos soberbamente modelados dos machados com garganta são testemunhas do elevado gosto estético dos africanos daquela época. (KI-ZERBO, 2010).

Nos seus relatos escritos o autor burquinense, apresenta algumas narrativas e curtas ilustrações pré-históricas sobre a *pintura*, *gravura*, *cerâmica*, *joias*, *escultura* e tipos de *estilos*. Todavia com maior destaque a gravura e pintura. Pouco se enfatizou sobre a escultura desse período na bibliografia consultada.

Nas técnicas de *gravuras*, Ki-Zerbo afirma que as mesmas foram encontradas nos locais onde também existem pinturas são, em geral, anteriores a estas, e sua melhor técnica surge nos períodos mais recuados. Eram localizadas em granitos, rochas metamórficas e também em rochas areníticas. O autor acredita que as mesmas eram feitas com uma pedra apontada golpeada com um percutor neolítico. Muitas das vezes feitas com equipamento mínimo de pouca precisão técnica.

Dependendo do local e da característica das rochas as execuções das gravuras exigia deles competências e domínios extremos segundo o autor, os entalhes, tinham uma forma de letra V ou de U, mediam aproximadamente 1 cm de profundidade; feitos com pequenos machados de pedra ou com um pedaço de madeira duríssima, utilizando talvez areia úmida como abrasivo. E as execuções dessas gravuras exigiram muitas vezes habilidades atléticas.



Fig.19 Pintura rupestre, caçador, homem com flecha.

[...]a condição e qualidade atlética era um atributo de imprescindibilidade, segundo o autor em Uede Djerat há uma pintura do período equidiano com 9 m de comprimento, feita num teto com uma inclinação abrupta. Em alguns sítios do Tassili, como Tissoukai, as pinturas aparecem a mais de 4 m de altura, como se a intenção fosse evitar as partes inferiores ao alcance do homem; para isso, foi necessário utilizar escadas rudimentares e até mesmo andaimes. (KI-ZERBO, 2010).

Na coletânea do livro denominado “*História Geral da África I, metodologia e pré-história*” o autor considera a classificação das pinturas em monocromáticas ou policromadas. Para ele as *pinturas* não devem ser completamente dissociadas das gravuras. Toma como exemplo a cidade do Tissoukai onde há esboços gravados

sobre as paredes. Ele sugere que os artistas gravavam antes de pintar. Os procedimentos usados para as misturas e as técnicas faziam-se para tanto composto, ora muito complexo, de modo que foi possível encontrar em alguns locais vestígios de ateliês:

[...] das misturas faziam parte leite, gorduras derretidas ou, ainda clara do ovo, mel, ou tutano cozido. Isso explica o viço dos tons que perdura há milênios. Os pigmentos revelaram-se muito resistentes, conservando até hoje um viço e um frescor extraordinários. A gama relativamente rica é constituída de algumas cores básicas: o vermelho e o marrom, provenientes do ocre tirado do óxido de ferro; o branco, obtido a partir do caulim, do excremento de animais, do látex ou de óxidos de zinco; o preto, extraído do carvão vegetal, de ossos calcinados e triturados ou da fumaça e da gordura queimada. Além dessas cores, eram utilizados também o amarelo, o verde, o violeta, etc. Sustenta o autor que as cores eram aplicadas com os dedos, com penas de pássaros, com espátulas de palha ou de madeira mascada, com pelos de animais presos a um graveto por meio de tendões, e também por um processo de pulverização em que o líquido era borrifado com a boca (KI-ZERBO, 2010).

Segundo o autor, foi a partir desse último processo que foram realizadas as mãos em negativo, visíveis até hoje nas paredes rochosas, e que constituem uma espécie de assinatura original dessas obras-primas. Algumas vezes faziam-se correções nas pinturas, mas sem apagar os traços anteriores. É essa a origem dos bovinos com quatro chifres, homens com três braços, etc (KI-ZERBO, 2010).

Para além da pintura e gravura, os antigos africanos exploraram também a arte da cerâmica nas suas atividades quotidianas. De acordo com Ki-Zerbo a pasta para a *cerâmica* era preparada com uma liga feita com estrume de ruminantes. A seguir, um cordel desse material era enrolado sobre si mesmo e trabalhado com os dedos e com um instrumento alisador.

As múltiplas formas predominavam nos gargalos dos potes dentre elas; anelados, alargados, inclinados, curvos. Diferente da nossa era moderna atual onde de fato usa-se fornos elétricos para o cozimento das peças, o autor ironiza delicadamente que o cozimento da época deva ser impecável.

Quanto às cores com destaque para as cores matizadas que vão de rosa a castanho escuro. (Autor não disponibilizou ilustrações a respeito).

No norte do Mali, fornos de ceramistas agrupados em local isolado atestam a importância do trabalho desses artífices, que nada ficava a dever à habilidade de seus congêneres de Es. Shaheinab, no Sudão (Ki-Zerbo, 2010).

Dentre os principais utensílios ou materiais de suas belíssimas decorações são pentes de osso, espinhas de peixe, impressões de espigas de milho, corda e grãos, autor acredita que ceramistas dessa época possuíam uma riqueza imaginaria expressa através de uma ampla variedade de pretextos.

Autor garante que diversos sítios arqueológicos marcam até de forma documentada a produção da cerâmica na África, foram encontrados objetos que datam do paleolítico superior, na região saariana do Quênia. E na região da África ocidental essa tradição parece existir desde antiguidade.



Fig.20 Cerâmica de-Igbo Ikwu-Benin-Ife (NIANE)

Fig.21 Detalhe, vista geral (NIANE)

Fig.22 Cerâmica-ritual-de-oia-ioruba-ife, vista geral (MAE – USP)

A arte da *escultura* pré-história, parece não ter a mesma proporção ou a mesma escala de produção conforme a pintura e a gravura obtiveram pelo menos nos escritos de Joseph Ki-Zerbo desse livro, da mesma maneira não encontramos ilustrações, embora o mesmo tenha ressaltado e confirmado a presença da escultura. Todavia atesta a sua produção limitada a miniaturas:

[...] uma escultura de pedra antropomórfica em Ouan Sidi, no Erg oriental; uma cabeça de coruja esplendidamente estilizada em Tabelbalet; estatuetas de argila que representam formas estilizadas de pássaros, mulheres e bovídeos, um dos quais ainda apresenta dois pequenos ramos à guisa de chifres, em Tin Hanakaten. Um ruminante deitado em Uede Amazzar (Tassili); um boi deitado em Tarzerouck (Hoggar); uma pequena lebre com longas orelhas caídas sobre o corpo em Adjefou; uma impressionante cabeça de carneiro em Tamentit, no Touat; (KI-ZERBO, 2010).

O egiptólogo Senegalês Cheikh Anta Diop (1923-1986), apresenta em seu trabalho¹⁰ publicado em 1974 uma cabeça da arte terracota dos povos Nok da Nigéria do século IV, comparando suas feições físicas e fisionômicas com as esculturas e estatuárias egípcias, desenvolveu também um método científico para testar os níveis de melanina em múmias egípcias, o que revelou que os antigos egípcios eram, de fato, africanos. E concluiu nos seus estudos que a língua egípcia estava relacionada às línguas africanas, o caso de Wolof de Senegal. Hoje, já se fala de índicos e conexões inclusive com línguas bantu. No geral, a teoria mais importante Diop foi procurar provar foi que a vida humana começou na África. E, portanto, o antigo Khemet, ou seja, os (antigos egípcios) eram povo da África subsaariana.

Entretanto, a respeito da escultura pré-histórica, a tradição mais longínqua, considera-se a escultura do estilo Nok na Nigéria. Essas esculturas são datadas aproximadamente entre os séculos IV e V a.C, foram descobertas acidentalmente em 1928 como resultado de erosão em uma mina de estanho. Posteriormente o britânico Bernard Fagg em missão colonial na Nigéria, lidera em particular um pioneiro estudo arqueológico na região do Nok. Nome com o qual se distinguem muitas esculturas de

¹⁰ Trabalho intitulado - A Origem Africana da Civilização – Mito ou Realidade, Laurence Hills Editions, 1974.

terracota com figuras humanas e animais que se encontram estendidos pela Nigéria setentrional.

De acordo com Breuning (2013, p.22), Fagg foi o primeiro arqueólogo a cunhar o nome *Cultura Nok*. Era muito comum entre os arqueólogos designar alguma descoberta segundo o nome da região. Assim, depois da era Fagg e sua filha Ângela Fagg os estudos da Cultura Nok passaram para a liderança do arqueólogo nigeriano Joseph Jemkur que trabalharam juntos desde décadas de (1970 a Milênio). Desde 2005, uma equipe de arqueólogos alemães e nigerianos trabalha em 200 escavações naquela região.

Segundo Sanches possuem muitas características comuns com as esculturas de Ife, capital da cidade religiosa dos povos iorubanos. Para esse autor as principais características das estatuetas Nok consistem em cabeça esférica ou cônica e os olhos representados como segmento de uma esfera, com a pálpebra superior horizontal e a inferior formando um segmento de círculo (SANCHES, 2008, p.41).



Fig.23 Uma cabeça Nok, norte da Nigéria (SANCHES, 2008, p.43).

Fig.24 Detalhe uma cabeça de terracota Nok masculina pontiaguda separada do corpo

As esculturas Nok conhecidas também como estátuas de terracota, datam de 500 a.C. segundo Murray, hoje se acredita que a cultura Nok remonta acerca de 200 a.C. As datas são extremamente longínquas e incertas pelas suas condições e evidências

arqueológicas, são os mais antigos vestígios da tradição notável de escultura na África subsaariana. Produzidas em múltiplos tamanhos e miniaturas, amuletos e, adornos e em cozimento a forno, algumas representações são monumentais, muitas vezes, de reis, sacerdotes tradicionais ou adivinhos. As estátuas também exibem uma rica variedade de chapéus, miçangas, colares e pulseiras que existiam anteriormente nessa cultura.



Fig.25 Uma cabeça de terracotaNok. Louvre.

Fig.26 (Recorte),cabeça de terracota Nok, retirado da obra do egiptólogo Cheikh Anta Diop

Fig.27 Escultura composta terracota Nok composta, século IV a.C. Museu do Louvre.



Fig.28e 29Ferramentas de metal e pedra feita por volta de 500 a.C. NoK, Nigéria.

Há dentre alguns relatos, indícios de domínio siderúrgico, uma descoberta que parece indicar fragmentos de instrumentos como fornos para derreter ferro, pelo menos em dois locais antigos Nok. Fato que tem sustentos na comunidade científica sobre as que podem ser verdadeiras origens da indústria siderúrgica africana. Em outras literaturas, sobretudo as inglesas são mencionadas na expressão *iron age* a (era africana de ferro) fazendo referência à antiga cultura Nok.

Embora os dados históricos que acompanharam a cultura Nok pareçam ser desconhecidos, contudo as mais ou poucas evidências que se tem, acarretam uma consideração de extrema importância para a história dos povos africanos.

Sobre as evidências quanto à produção de artefatos de cerâmica e ferro continua sendo questão de debates entre os estudiosos nacionais e estrangeiros.

Ainda sobre as esculturas desse período prístino, a arte Nok, muitos séculos depois, se estabeleceu o reino do Ife com uma assombrosa e inédita representatividade artística, onde se produziu uma série de esculturas em terracotas e bronze. Ife localizado no sudoeste da Nigéria é dado como primeira civilização do império iorubano que tivera adotado uma monarquia do tipo divina. Na idade média Ife era capital religiosa e artística do território dos iorubas.

Ife é justamente considerado como o berço de algumas das maiores realizações da arte Africana. Que sinalizou desde os séculos XII a XV belas combinações artísticas e com relevantes apelos estéticos. Entre as duas civilizações artísticas Nok e Ife, há uma enorme separação secular e cronológica apesar das mesmas possuírem algumas semelhanças em produção da arte de terracotas, sobretudo cabeças em estilo surpreendentemente naturalista. Outros encontrados na Republica do Benin.

[...] foi o alemão Leo Frobenius quem descobriu as esculturas de Ife, em 1910, durante uma viagem à África. Mas, no fim do século passado, ocorreu um fato sobre o qual não se pode silenciar: Ife foi saqueada por uma coluna inglesa e a cidade foi pilhada pelos conquistadores, que levaram para a Inglaterra muitas esculturas do palácio. Leo Frobenius apresentou as obras-primas de Ife ao mundo civilizado; logo artistas e etnólogos perderam-se em hipóteses fantasiosas para explicar o assim chamado “milagre de Ife”²⁴. Em 1939, descobriu-se, não longe do palácio do oni de Ife, um grupo importante de bronzes. A partir daí muitas descobertas foram feitas, tanto em Ife quanto no Benin. (NIANE, 2010, p.398)

Prega a mitologia ioruba que o império Ife era considerado o centro da criação do mundo e toda a humanidade. Ife foi o lar de muitos bosques sagrados localizadas em florestas da cidade. Dois bosques revelam numerosas esculturas particulares: os monólitos de pedra, figuras humanas, animais e outras representações com cabeças de terracota ou fragmentos de figuras em tamanho natural.

Alguns historiadores datam a constituição desse império artístico Nok entre os séculos X a XV. Ernest Gombrich em seu livro *A história da arte* apresenta uma cabeça em bronze de 36 cm da arte do Ife datando-a do século VII a XIV. Já o Djibril Niane sustenta no seu trabalho estipulando um período entre os séculos XI a XV. A provável datação. Contudo, os indícios apontam para uma longínqua civilização dotada de grandes impérios africanos, prova de uma herança surpreendente.

[...] uma primeira fase da história do Estado começaria por volta do século XI, caracterizada por um tipo de habitat disperso, pelo emprego comum de pisos de cacos de cerâmica justapostos, por uma indústria de contas de vidro e por uma refinada arte da terracota, especializada na elaboração de figuras naturalistas, principalmente de cabeças humanas. Estas levaram alguns etnólogos a estabelecer uma ligação entre as culturas de Ife e de Nok, apesar do milênio que separa uma da outra. A grande semelhança da arte da terracota de Ife com a encontrada em outros centros de cultura yoruba é ainda mais reveladora. Cabeças de um estilo próximo ao de Ife foram descobertas em Ikinrum e Ire, perto de Oshogbo, em Idanre, perto de Ikare, e, mais recentemente – o que é particularmente interessante –, em Owo, onde grande número de esculturas em terracota foi exumada entre os vestígios do século XV (ver fig.16), (NIANE, 2010).

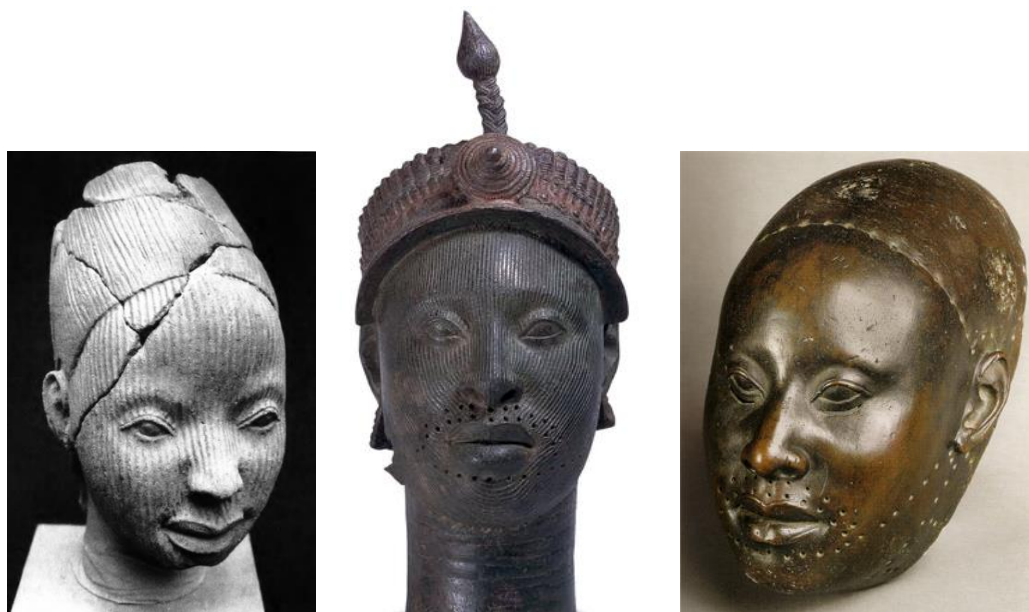


Fig.30 Cabeça em terracota (Owo, Nigéria). (NIANE, 2010)

Fig.31 Rei do Ife, cabeça em bronze (Oni, de Ife, Nigéria, século XII-XIV). (GOMBRICH, 2010)

Fig.32 Máscara de cobre de Obalufon da cidade de Ife, Nigéria. c.1300 (DREWAL, 2009)

As esculturas do Ife constituem uma gama extraordinariamente criativa e de diversidade artística, pode-se observar belas cabeças terracotas esteticamente bem

idealizadas. Surpreendem-nos o domínio do seu fazer artístico e tecnológico, as formas perfeitas que lembram o cânone e o belo grego, as diferentes expressões fundidas no rosto onde cada rosto é um rosto, é uma história um cotidiano.

As requintadas caricaturas expressivas de uma civilização do passado em séries de esculturas que demonstram a impressionante regalia usada pelos reis e rainhas do Ife. Juntos, estes, iluminam um dos maiores centros de arte do mundo que explorou técnicas sofisticadas de arte, bem como linguagens e estéticas desenvolvidas por mestres artistas do Ife para transmitir suas ideias, emoções e marcar sua história de soberania. As esculturas refinadas de Ife representam também a dignidade e a autoconfiança, associadas à ideia de dinastia, bem como os resultados de infortúnios e violência que podem acontecer com seres humanos - ambos os destinos moldados por intervenções divinas e humanas.

O contexto sociológico o qual a arte africana foi criada, segundo Niane não poderá passar despercebido de maneira que se observe apenas questões ligadas a um contexto estético. Lembramos que tem se constatado no continente determinados avanços estudos no âmbito de civilização e arqueologia com participação crítica e literária de africanos como Joseph Jemkur da Nigéria, que somando(esses) espera-se obter mais dados, estudos e pesquisas aplicadas sobre a arte em especial do Ife e Nok, Chokwe, Omo, Nuba de maneira que para além da compreensão estética, possa se discutir mais a arte africana em seu contexto histórico-sociológico. Para Djibril Niane Ife é apenas um dos muitos centros que produziram esse tipo de objeto, e cada vez é mais difícil sustentar que teria a exclusividade desse estilo.

[...] da mesma forma, os pisos de cacos de cerâmica, descobertos juntamente com figuras de terracota, não são exclusivos dessa cidade, pois outros semelhantes foram encontrados em Owo, Ifaki, Ikerin, Ede, Itaji, Ekiti, Ikare e, ainda mais longe, em Ketu e em Dassa-Zumé, na República Popular de Benin, e também no distrito de Kabrais, na República do Togo. Em Yelwa, foram encontradas num sítio ocupado até cerca de +700; em Daima, perto do lago Chade, entre depósitos do século VIII; e em Benin, entre os vestígios do século XIV (NIANE, 2010).

Portanto, as regiões de civilizações Nok e Ife em Nigéria e Benin na arte de terracota e bronze constituem o valor e importância das transformações estéticas da arte dos

povos africanos. As esculturas Nok como as do Ife, para além de representar histórias e tradições artísticas de um povo – proporcionam profundas reflexões, uma viagem ao tempo literalmente a partir de conteúdos polissémicos contidos em cada obra, que por sua vez, vai dando abertura a série de análises iconográficas e iconológicas de diferentes pontos de vistas local como estrangeiro.

Posto isto, permitirá de igual modo, interações históricas, antropológicas, filosóficas, num raio de críticas e discussões que de toda ou alguma maneira, tornará evidente mais uma vez existências de grandes civilizações e/ou sociedades soberanas dos povos africanos que revelam saberes, histórias, culturas, técnicas etc. Povos com muita criatividade e altas competências consolidada sem um fazer artístico versátil e esplêndido e um fulgor no domínio tecnológico.

Consequentemente, esse é um dos fatos que fez muitos intelectuais europeus do passado não dar créditos necessários às produções artísticas africanas do passado, colocando em causa a capacidade dos africanos e cétricos com a previsibilidade da sua história de cultura como povo.

Para o etnógrafo alemão Leo Frobenius era impossível as esculturas do Ife sejam de origem africana, o autor fala da cabeça em bronze do Olokum rei do mar por conter nele uma distribuição anatômica do naturalismo clássico grego, expressões faciais e superfícies onduladas com suaves musculaturas apresentando um critério de beleza semelhante ao belo grego de tão sofisticado que a peça era.

Frobenius argumentava que a única explicação possível, provavelmente uma colônia grega na mítica atlântica deve ter se perdido de modo que levou a arte clássica europeia em contato com a civilização nigeriana.

O arqueólogo Bernard Fagg apurou nos seus escritos que “Já foi dito muitas vezes que estes bronzes eram obras dos egípcios, de artistas ambulantes gregos ou romanos, de um italiano da Renascença ou até de jesuítas portugueses (NIANE)”.

Esse tipo de atitudes cétricas e pejorativas era comum das colônias europeias quicá por questões de poder, dimensão social ou complexos históricos se, portanto, em uma ostentação e um caráter colonizador não lhes era natural atribuir algum valor ao

produto intelectual da autoria dos grupos étnicos africanos. O que se percebe é justamente embora num contexto colonizador uma falta total de consideração à alteridade e as complexidades culturais que naturalmente possuem um povo.

Era tão sério e preocupante que o impacto atingiu até a literatura, de acordo com Mia Couto, exigia-se a um escritor africano aquilo que não se exige a um escritor europeu ou americano. Exigem-se provas de autenticidade. Pergunta-se até que ponto ele é etnicamente genuíno.

Na sua indignação ironiza o autor questionando as posturas literárias de escritores Saramago e James Joyce, conclui:

[...] “ninguém questiona quanto José Saramago representa a cultura de raiz lusitana. É irrelevante saber se James Joyce corresponde ao padrão cultural desta ou daquela etnia europeia. Porque razão os autores africanos devem exhibir tais passaportes culturais? Isso acontece porque se continua a pensar a produção destes africanos como algo do domínio antropológico ou etnográfico. O que eles estão produzindo não é literatura, mas uma transgressão ao que é tido como tradicionalmente africano” (COUTO, 2005).

Contrário de Frobenius e Fagg, o antropólogo Levi-strauss observa a questão etnográfica com um olhar de alteridade e de valores culturais de um povo. Assim como o historiador Ernst Gombrich parece não duvidar da capacidade técnica e do fazer artístico de alguns grupos étnicos. Sobre as cabeças de bronze descobertas na Nigéria o autor declara que as mesmas apresentam as mais convincentes semelhanças da arte ocidental europeia. Reconhece a peça e a sua longevidade anciana descartando a possibilidade de alguma influência afora.

[...] parecem ter muitos séculos de idade, não existem quaisquer provas de que os artistas nativos tenham aprendido sua arte com um visitante estrangeiro (GOMBRICH, 2000, p.44).

Em vista disso, apesar da sua grandeza e rica história, o historiador guineense Djibril Niane (2010, p.390) considera surpreendente que a história do Ife seja pouco conhecida digamos como aparenta ser. Ou seja, com muita pouca visibilidade.

A questão da visibilidade da produção artística dos africanos é uma das questões que esse trabalho discute, parece-nos ser tão ofusco e débil que além do preconceito europeu na era colonial, o próprio africano (governos e outros) pouco reproduzem ou divulgam o produto intelectual local africano, quase sem incentivos.

Os currículos de ensino das escolas muitos continuam impregnados reproduzindo assuntos com maior relevância estrangeira, boa parte do conteúdo ensinado no domínio das artes é geralmente estrangeira, um fruto colonialista, uma espécie de xenofilia ou assimilacionismo que diluiu a espiritualidade e os valores locais para oportunizar o adventício externo.

Para Mia Couto a dominação colonial inventou grande parte do passado e da tradição africana. Alguns intelectuais africanos, ironicamente, para negarem a Europa acabam abraçando conceitos coloniais europeus (COUTO, 2005).

O autor cita o texto do Leopold Senghor “*Eis-me aqui*” fazendo referência a sua forte ligação com o Ocidente. Não apenas políticos, jovens de ambos os sexos tendem se espelhar em culturas ocidentais europeias e americanas.

“[...] eis-me aqui”, escreveu Senghor, “tentando esquecer a Europa no coração do Senegal.” O poeta e estadista nunca conseguiu esse esquecimento. Ele próprio foi uma ponte entre os dois continentes. Nem de outro modo poderia ser. Esquecer a Europa não pode ser eliminar os conflitos interiores que moldaram as nossas próprias identidades. A Europa estava dentro do poeta africano e não podia ser esquecida por imposição. Entre o convite ao esquecimento da Europa e o sonho de ser americano a saída só pode ser vista como um passo para a frente COUTO (2005)”.

Com a inevitável cultura de ocidentalização que vem se impactando entre os povos, a probabilidade do desgaste e distanciamento do interesse em produto local é maior. Como por exemplos, as nossas línguas nativas são expostas a certo preconceito

tomado entre os jovens, um comportamento que perdura até os dias atuais, muitos têm se demonstrado complexados em falar ou aprender alguma língua materna nacional, isso é fato, infelizmente muito comum nas demais capitais africanas.

Não obstante, é possível que haja uma influência ocidental nesse processo, como tem se visto a insistência em tratar preconceituosamente as línguas nativas africanas de *dialetos* não propriamente línguas. Tudo para desvalorizá-la ou tentar torna-la inferior aos olhos europeus. Porém em contrapartida, o significado da palavra *dialeto* em dicionários diverge da proposta europeia pelo léxico e estrutura gramatical das línguas africanas. Para complementar, existem pesquisas que apontam para latim com a possível origem africana.

É importante dizer que não estamos a insinuar de modo algum que não haja dialetos na África, há sim de fato, portanto, no seu estado da questão conforme conceitualizam os dicionários e não segundo como temos observado o tratamento dado às línguas maternas africanas. De acordo com o Aurélio (2007), *Dialeto* significa¹. “*Variedade regional de uma língua*”; 2. *qualquer variedade linguística coexistente com outra*. no português do por exemplo seria os dialetos caipiras da região do Nordeste que por sua vez, não deixa de ser um valor cultural.

Voltando na discussão da arte, certos autores tratam tanto a arte Nok como a do Ife na categoria arte clássica africana, embora não existir de algum modo fiel uma datação cronológica apuradamente certa. Não obstante, boa parte dos dados das nossas leituras apresentaram mais evidências para as esculturas pré-históricas, por sua vez as de terracotas do império do Nok datadas 200 a.C.

Neste caso a categoria clássica, a partir das esculturas terracotas e bronzes do Ife Nigéria e Benin e outras, datadas entre os séculos X à VX, que pode sentido correlacionar-se ao o período clássico e/ou as vésperas da era pré-renascentista europeu. Podemos perceber claramente quanto o africano nesse período e outros anteriormente já dominava com excelência o fazer artístico. “Os bronzes e as terracotas africanas já não pertencem a um passado desconhecido” (SANCHES,2008).

Nessa relação da arte clássica devam incluir-se as notórias esculturas africanas dos monólitos e madeiras entre elas as máscaras do Mali, Camarões, Senegal, Angola, Congo (RDC), Costa de Marfim, a África ocidental, central, austral e sul subsaariano ente outros que não cabem citar por aqui por enquanto.

Depois dessa fase, nessa lógica cronológica, o final do século XIX e o começo do XX, Ali Mazrui aponta para um período das artes que desencadeia no continente com fervor criativo, acompanhado de uma atordoante diversidade em todas as camadas sociais. Surgiram muitas novas tendências artísticas datadas a partir das décadas de 1930-40 na música, na dança, no teatro, dinamização de espetáculos públicos, a implementação do cinema, televisão.

Nas artes visuais já era possível constatar as modalidades tradicional munida de esculturas, mascaras e pinturas murais, a popular urbana para decorações de muros das casas urbanas, a arte acadêmica, praticada por aqueles artistas que tiveram formação segundo as concepções ocidentais da pintura e da escultura, utilizando técnicas europeias. E a arte turística destinada a uma clientela estrangeira, de acordo com Ali Mazrui era uma arte focada no estilo figurativo simplificado, boa parte dos trabalhos obedecem aos cânones semi europeus.

Dessa forma, pode-se considerar que as obrigações técnicas e estéticas das peças escultóricas parecem ser voltadas para aquilo que mais atenderias as atrações turísticas, os interesses dos turistas –políticas e tendências comerciais de cada região dentro do continente. Como sinalizou embora em outra dimensão social, o nigeriano Soly Cisse, questiona a esses grupos que tendem definir o que seria arte produzida no continente tudo por conta dos seus interesses não mais do artista.

Do outro lado, essa dinamização mercantil da estatuaria africana, tem resultado em uma globalização enorme de consumo que desencadeou uma produção de maneira que essa começou a ter um caráter de “escala industrial”, disposta para atender aos turistas de diversas partes do mundo. Um fato que pode afetar o ritmo e a produtividade das obras com ligação cultural do passado.

Também nota-se que nos grandes mercados informais das principais cidades de Angola, como Luanda, e outras, assim como em algumas galerias dessas cidades e junto aos grandes hotéis, regista-se a venda de esculturas artesanais, cujos os cultores tentam imitar peças originais das esculturas tradicionais. Este artesanato é produzido sobretudo para ser vendido aos turistas estrangeiros (VAN-DÚNEM, 2003).

Não obstante, segundo Ali Mazrui a produção da escultura tradicional continuou em diversos lugares, inclusive até aos dias atuais.

Em suma, de acordo com historiador Alphonse Tierou (2007), existem efetivamente muitas publicações sobre a arte, escultura ou máscara africana, todavia se analisarmos profundamente a questão, estaremos de acordo que essas publicações foram feitas a partir de um olhar não africano, ou seja, a partir de um olhar ocidental.



Figura. 33 “Arte turística” ou “arte dos aeroportos” ;(Foto: UNESCO. Foto: P. Migeat); (MAZRUI).

1.2 CONCEPÇÕES A PARTIR DO OLHAR DE AUTORES AFRICANOS

O consagrado historiador austríaco, afirma que a história da arte em seu todo, não é uma história de progresso na proficiência técnica, mas uma história de ideias, concepções e necessidades em permanente evolução. (GOMBRICH, 2000).

Nesse sentido, sobre a concepção africana da arte, discutiremos a seguir algumas questões que concebem a arte negra africana e seus desdobramentos a partir do olhar e/ou da leitura de diferentes autores africanos, dentre eles o historiador Joseph Ki-Zerbo (1922-2006), que traz uma excelente discussão da arte do ponto de vista africano partindo da pré-história.

O padre camaronês, artista e filósofo Engelbert Mveng (1930-1995) que possui trabalhos sobre arte e liturgia africana cristã; O escritor e pesquisador Alphonse Tierou da Costa de Marfim, que discorre sobre a distinção entre a concepção africana da arte e a concepção ocidental, fruto do seu ensaio de 2007 *“Paroles de Masques: un regard africain sur l’art africain”*, traduzido “um olhar africano sobre a arte africana”.

Ainda nessa linha de autores, segue o ilustre historiador queniano Ali Mazrui, as ricas contribuições sobre a estética da arte negra africana do filósofo Jean G. Bidima e escritor político Leopold S. Senghor (1906-2001), que expôs seu descontentamento ao criticar os textos do Engelbert Mveng, que tendem para uma arte cristã africana. De Angola, o historiador e crítico de arte Adriano Mixinge contribuindo aqui com os seus apontamentos sobre arte africana em seu livro *Made in Angola: arte contemporânea, artistas e debates anteriormente* mencionados e outras publicações. Consideraremos da mesma forma e proveito produções de outros autores, artistas envolvidos de alguma maneira bibliográfica ou não na temática dessa discussão.

Ao final, do capítulo concluiremos com certas questões que envolvem a arte clássica africana e sua contribuição na revolução da arte vanguardista europeia na primeira metade do século XX. Assuntos que iremos discutir mais adiante com maior abrangência. Os termos *africanos, arte africana e/ou arte negra africana* serão usados mais para fazer referência a arte, a cultura e ao povo da região subsaariana. Entretanto, durante os séculos XVII - XX depois que o europeu se estabeleceu efetivamente na África, durante esses períodos alguns navegadores, missionários ou

tripulantes possuíam blocos de anotações ou cadernos de viagens como afirma autor angolano (Mixinge, 2009), que serviam de extrema importância para registrar o que bem entendessem sobre a arte, religião e costumes dos povos africanos. Como preferência, muita das vezes à serviço dos senhores das cortes, líderes intelectuais e religiosos. Registros esses que posteriormente tornara legítimas obras literárias de absoluta aceitação, todavia feito a partir de uma leitura totalmente europeia.

Dali conseqüentemente vai surgindo interpretações ásperas dotadas de termos rudimentarmente pejorativos e ultrajantes que acabaram por taxar anteriormente a arte dos povos africanos – termos como arte primitiva, negra, tribal, inferior, indígena; cultura ou incultura, civilizados ou bárbaros, modernos ou primitivos. Carl Einstein argumentou em seu livro *La escultura negra e outros escritos* que: “talvez não haja arte a que o europeu se aproxime com tanta desconfiança como a arte africana onde, de imediato lhe é negada a categoria arte” (Mixinge, 2009 p.50).

Embora durante o século XX esse olhar discriminante tenha sido corrigido e superado pelos antropólogos como Claude Levi Strauss, filósofo M. Foucault na sua obra *Teoria do discurso*¹¹. Já, Levi (1993) fala da importância de outras culturas; afirmando que a “dosagem nunca é exatamente a mesma para cada cultura, e, cada vez mais, a Etnologia moderna dedica-se menos a erigir um inventário de traços separados, do que a descobrir a origem secreta dessas opções”. Andre Malraux propunha a valorização do que chamava de *arts primordiaux* (Dias, 2006).

[...] “todos os homens, sem exceção, possuem uma linguagem, técnicas, uma arte, conhecimentos positivos, crenças religiosas, uma organização social, econômica e política” (Lévi-Strauss, 1993, p.349).

No entanto, o estereótipo criado anteriormente sobre a arte africana tende de perdurar até aos dias atuais. Por exemplo, o museu Metropolitan Museum de nova Iorque expõe um acervo permanente de esculturas clássicas africanas, conquanto e, todavia, à título de “Arte primitiva” (MAZRUI 2010).

¹¹ Foucault usa o termo “discurso” para nomear um conjunto de declarações e interesses inscritos em uma gama de textos. E, por textos ele entende todos os tipos de produtos culturais inclusive documentos e publicações, de livros e jornais a anúncios e cartas; alguns historiadores da arte ampliaram essa noção de “textos” para incorporar as imagens (PERRY, 1998).

No entanto, alguns autores africanos têm se manifestado naturalmente contra essa teoria europeia, apresentando as suas concepções a respeito da arte dos povos africanos. De fato, ao dedicar-se em uma análise aplicada às leituras da concepção europeia sobre a arte africana da época, boa parte dessas interpretações possivelmente se darão por exageros, e obviamente produzirá discórdias em vários aspectos do domínio cultural e na forma como se concebe a arte no olhar africano.

Anteriormente, fez-se interrogações sobre arte africana como proposta – provocar reflexões, discussões de modo a instigar o debate e críticas a respeito dela.

Assim, sobre essas questões, encontramos nos apontamentos de Ki-Zerbo contestações que estabelecem como princípio geral à arte pré-histórica africana.

Segundo o autor, essa arte deve ser interpretada, sobretudo a partir de referências autóctones. Ou apenas, quando a solução para um problema não for encontrada no ambiente espaço-temporal e cultural do lugar, da região do continente é que podemos procurar suas causas em outra parte.

Analisando a questão nessa perspectiva ki-zerboniana, tomamos como exemplo em primeiro lugar as terracotas do Nok na Nigéria e toda sua característica iconográfica e não só, as considerações sobre os seus aspectos ontológicos, antropológicos, artísticos e filosóficos do lugar, dessa forma as leituras feitas sobre as obras e os seus historicismos iconográficos devam vir, portanto, a partir dos códigos ancestrais, como diz o próprio autor referências autóctones. A exemplo disso estão os nomes dos reis, entidades e outras personagens atribuídas às cabeças do Ife, os adereços, adornos, o material usado, sua localização e outras observações a considerar.

Em segundo lugar os envoltimentos externos, nesse contexto as mais próximas e convincentes contribuições, desde estudos e relatos de pesquisadores, acordos em debates de estudiosos, incluindo nessa relação os auxílios com o material no caso o radiocarbono-14 um método isotópico radioativo que permite determinar as probabilidades das datações de elementos naturais, objetos e outros.

Djibril Niane faz uma observação crítica que não só dialoga como sustenta o posicionamento apresentado pelo seu homólogo burquinense K-Zerbo, atestando que até hoje, a arte africana tem sido estudada quase que exclusivamente do ponto de

vista estético, negligenciando se, frequentemente, o seu contexto sociológico no qual foi criada. (NIANE, 2010 p.397). Em vista disso, entendemos a necessidade e importância reverenciada pelos os dois autores, a questão do local, o seu contexto ontológico, social-antropológico, estético, iconográfico e místico.

Leopold Senghor (1906-2001) é outro grande autor que muito contribuiu na valorização da identidade e cultura negra africana em vários aspectos sociais principalmente nos domínios políticos, artísticos, educativo e religioso. Foi ex presidente da República de Senegal entre 1960 a 1980, um dos percussores da corrente literária negritude junto com o poeta, dramaturgo, Aimée Cesar, René Maran e Léon-Gontran Damas onde se defendia o reconhecimento da capacidade intelectual e revalorização do homem negro cultural, político e artisticamente.

Várias vezes, Senghor não se contentava das ríspidas classificações atribuídas a arte africana, entrava em confronto em diferentes momentos com essa visão, tanto que tentou discutir isso no primeiro congresso de escritores negros realizado em Paris. Na sua obra "*A estética negra africana*" de 1956 publicada na revista *Diógenes*, sobre a concepção africana da arte Senghor sustenta que a arte negra africanaremete a atividade do homem – como uma criação estética ela inseparável do humano. Participa da totalidade de uma realidade que envolve pelo menos a ontologia, a metafísica, a ética, a estética e a antropologia (LOKOHO, 2004).

Toma como exemplo indistintamente o artista ou o artesão – que se coloca à disposição do seu povo conforme a tradição. Ou seja, está disponível para a comunidade. Isso não acontece, não cria por si mesmo, mas a cria para a comunidade. Sustenta que a arte africana se expressa, principalmente, pela imagem e ritmo. Para ele, o que interessa ao negro africano, está além do quadro significativo, é a visão, a sensação do significado (CAMARA, 2006).

Senghor não dúvida da "arte pela arte", prossegue um fim independente; é uma arte envolvida na vida e presente todos os dias: a arte de utilidade... não antiestético, muito pelo contrário. "Em outras palavras, a arte africana não é uma aprovação ou um hobby, muito menos ornamentação. A beleza da obra ou do objeto da arte africana é tal que, de acordo com a sua eficaz, a sua utilidade e a sua função social, vital ou mágica e religiosa" (LOKOHO, 2004, tradução nossa).

Já o Engelbert Mveng, assegura que a arte tradicional africana é um trabalho de criatividade e de genialidade negra africana; que através desta, o homem expressa sua visão do mundo, a sua visão de homem e sua concepção de Deus. Acrescenta, que essa mesma arte é vivida e expressa em música, dança e poesia. (MVENG, 1964, apud Lokoho, 2004).

Mveng é artista, teólogo, filósofo e historiador, nascido em camarões, autor do livro *Arte et l'artisanat africains*, entre vários outros, os seus estudos se baseavam naquilo que ele mesmo chamou de *a regra universal das artes africanas*. Atento a uma estética que tende de trilhar nos caminhos sacro voltado a arte crista africana.

O autor sempre mostrou com rigor o seu lado religioso que acabou interferindo fortemente na sua arte. Para ele a arte é uma linguagem cosmológica, antropológica e litúrgica. Portanto, como língua litúrgica arte é "uma expressão da celebração cósmica dos mistérios divinos pelo homem em sua função sacerdotal corretamente"(KININI, 2000, p.169).

Para historiador Alphonse Tierou, a concepção artística africana e/ou a missão do artista africano é enriquecer a natureza, que lhe confere uma liberdade de criação infinita. O artista africano não lhe interessa imitar fielmente a natureza, mas sim, enriquece-la. (TIEROIU, 2007).

Um pouco diferente do Mveng, Alphonse Tierou aprofunda na questão da autenticidade de uma arte, defende conceitos firmemente estabelecidos e atribuídos a responsabilidades que compreendem as dimensões estéticas, espirituais, políticos filosófico e cultural. O artista africano exerce um papel importante na comunidade, onde é tido como sujeito puro e dotado de conhecimento e sinônimo de sabedoria.

As esculturas e máscaras africana que contribuíram na reputação da África em museus e galerias de arte no Ocidente, interpretadas muita das vezes a partir de cânones do naturalismo europeu que visa imitar a natureza, um conceito apático para o (então) artista africano que queria de maneira mais natural possível representar nos objetos o que pensa, sente ou vê na natureza.

Para Tierou, a arte africana não imita a natureza, mas a complementa e a enriquece. Neste contexto, o belo, a beleza, não está apenas na forma ou em uma imagem visual e plástica, mas também na relação e harmonia entre o homem e o objeto portador de uma mensagem de vida em comunhão com sua comunidade e com o cosmo.

Alphonse Tierou delinea a concepção africana sobre a arte referindo-se ao enriquecimento e complementação da natureza. E aponta para as obras de esculturas e máscaras africanas definindo-as como uma instituição *sui generis* dotada de responsabilidades que compreendem as dimensões espirituais, artísticas, filosóficas, cultural, econômicas, educativas e sócio jurídicas.

A postura intransigente do Tierou vai mais além, diferente de outros autores, ele apresenta-se completamente contra os juízos de valores estabelecidos conforme os cânones de beleza na concepção ocidental, por exemplo, o autor atesta que a definição de máscara para os africanos é totalmente diferente daquele que os europeus escreveram sobre ela. Segundo ele, a máscara para os africanos além da peça de madeira é uma obra de arte – é uma instituição *sui generis* com funções políticas e jurídicas, espirituais, filosóficas, artísticas e educativas (TIEROU, 2007).

O historiador Alphonse Tierou reitera que os registros os quais faziam europeus, foram de facto escritos a partir de um ponto de vista não africano. Decisões tomadas e firmadas de missionários e com certo cunho e frieza religiosa, para Tierou, esses grupos de pesquisadores não teriam fundamentos suficientes para narrar verdadeiramente o conceito da arte dos povos africanos, por questões e peculiares e também por não dominarem as diferentes línguas nativas africanas.

Tierou mostra-se convincente e deduz que aparentemente esses julgamentos eram feitos pela aparência em um lugar onde os mesmos gozavam de poder e domínio, portanto poderiam escrever bem o que entendessem. Em um comentário de Nina Rodrigues, citado por Jaime Sodré, esse autor elimina os atos idolátricos dos negros iorubanos frente as suas representações artísticas e deixa evidente a probabilidade desses grupos de missionários passarem por orientações que consistiam em julgamentos baseados nas aparências.

[...] eliminando a “ideia de ídolos”, como teriam afirmado cientistas e missionários que “se deixam guiar pelas aparências e exterioridades”, os negros da Costa dos Escravos, os de língua iorubana ou nagô, os de língua jeje, tshi ou gá “não são idólatras”, protesta com veemência Nina Rodrigues. Segundo ele, suas divindades, ou seja, “os deuses africanos”, já partilhavam de qualidades antropomórficas das outras divindades politeístas, porém “ainda conservam as formas exteriores do fetichismo primitivo”, creditando este fato a uma fase curiosa do animismo. (SODRÉ 2006).

Alphonse Tierou sistematiza em caráter essencialista como considerou um professor amigo Sergio Pereira de (essencialismo) quando lhe foi apresentado os argumentos nostálgicos de Tierou afirmando: “aquele que fala por nós, decide por nós, que faz comentários sobre nossos objetos de arte e decide por nós o que é bom ou não, esse, certamente escreve contra nós” (TIEROU, 2007 Tradução nossa).

Em uma nota de James Clifford (1997), cita por Adriano Mixinge (2009, p.63), em “*Os dilemas da cultura*” Margareth Mead diz; “*estamos a ponto de contemplar uma cultura de um grupo montanhês aqui na mais baixa das torres Chelles. Não tem nome e ainda não decidimos como chamá-los*”. Entendemos aqui o desapontamento e fúria do Alphonse Tierou e de vários outros, é claro.

Ainda assim, é possível existir um grupo de pessoas com cultura exposta e os mesmos não possuírem simplesmente um nome? Como se declarou na citação da Margareth Mead, ... essa é a velha cultura europeia, dita superior e civilizada.

Para africanos internos e da diáspora (precisamos) “re-emancipar-se”, libertar a mente e dar sentido ao que se propõe em renascimento africano, contribuir na consolidação do pan-africanismo, do afrocentrismo e intensificar o empreendedorismo (negro etc.

Episódios como da Margareth Mead aconteceram no passado, mas receia-se que isso continue acontecendo camufladamente com outras estratégias de interesses políticos, econômicos etc. entre governos, empresários e outras entidades neocolonialistas. Ou seja, quando achamos que finalmente os europeus tinham aceitado a independência tão sofrida, de árduas lutas. Consequentemente tem se perdurado entre nós e suas ideologias “governando” colonizando irmãos.

Para concluir esse parente aberto, no entanto, tem se constatado dois aspectos entre os africanos o *consumismo* e o *conformismo* vice-versa, os dois “ismos” que parecem melancólico, mas passa muito despercebido, o povo não percebe, quando por sua vez, e cegamente o conformismo com a vida presente e alienação involutiva no consumismo do produto estrangeiro, engendrado numa disciplina cujo os frutos não são rotativos. Talvez, essa reflexão seja um equívoco da nossa parte.

Entretanto, numa perspectiva negra africana e diaspórica Nei Lopes sustenta que a arte tradicional negro-africana é eminentemente utilitária, sempre associada à vários eventos de atividade cotidiano da vida, do nascimento à morte, em ritos de celebração, purificação, propiciação etc.” (LOPES 2006).

Tal como Tierou, o historiador Lopes afirma que o escultor africano não procura imitar a natureza, mas sim dizer o que pensa dela. Não deseja copiar o que vê, mas sim captar o que vai por dentro daquilo que ele está vendo. Aí está a diferença entre a arte tradicional africana e a clássica ocidental, o que artistas como Picasso e Modigliani admiraram e absorveram. O autor faz uma crítica para os artistas da diáspora afirma que por conta de outras influencias muito se perdeu desse espírito, mas ressalta que em compensação se criou e, especial na música e na dança.

A confecção da máscara, por exemplo, passa por um procedimento artístico e místico até ao ritual de sua purificação igualmente o escultor o qual sua intervenção como profissional acontece depois dessa praxe coletiva.

No nordeste de Angola, a máscara participa na cerimônia da circuncisão Chokwe, segundo Adriano Mixinge (2009) essa participação é sem dúvidas um dos fatores que tornou própria e especifica o ato da circuncisão dos Lundas Chokwe grupo étnico local; e que a partir desse momento ela (mascara) exerce uma série de funções. Assim como vem mencionando a respeito Alphonse Tierou. Dentre as funções, o etnógrafo Jose Redinha descreve:

“se destinam a mascarar os bailarinos, ou simples figurantes, interprete da personagem que a máscara evoca ou simboliza; Como elemento social desempenha um amplo e complexo papel pela sua interferência no folclore, nas festividades e ritos sociais; É diversão, polícia dos costumes, componente dos rituais, agente protetor e doutrinador; Dispõe de poder influencia e persuasão; A sua projeção é supre-terrenal, apresenta-se como uma audácia metafísica do homem, na sua tentativa de associar o sobrenatural com os atos da sua vida” (REDINHA, 1974 p. 233,421).

Nessa descrição de José Redinha parece-nos resoluto em suas linhas perceptivas, embora nos seus argumentos Alphonse Tierou não parece relativizar registros como diz o mesmo a partir de leituras estrangeiras. Na verdade, Tierou faz questão de a importância do próprio africano escrever sobre si. (E nós apoiamos) é nessa ótica,

denominou o seu ensaio de 2007 *“un regard africain sur l’art africain”* traduzido um olhar africano sobre a arte africana. Todavia, os escritos de José Redinha sobre seus estudos etnográficos em Angola concebem-se de ótima apreciação literária.

O consagrado escritor angolano Pepetela citado por Adriano Mixinge (2009), relata sua experiência em *“Mwana Pwo”* (máscara Chokwe) também nome que dá título ao seu livro, autor declara com veemência *“Tem um significado muito especial para mim; isto faz que se saiba que nunca escreverei nada mais como Mwana Pwo...”*.

O autor conta que vivia uma situação pessoal, logo, seu colega o surpreende com uma fotografia da máscara a qual seria usada em cartaz no Festival de Artes Africana *“fiquei literalmente apaixonado pela máscara e nelas coisas (uma forma, um suporte para uma obra) fechei-me durante uma semana com cerveja e comida suficiente. Isolado de todos, somente com a fotografia da máscara a minha frente. E saiu Mwana Pwo”*. Sua obra literária escrita nos finais de década de 1960.

Pwó é nome dado a variadas máscaras da etnia Chokwe, de acordo com crítico cultural angolano Jomo Fortunato,

[...] a máscara “Mwana Pwo” e suas variantes, representam uma personagem ancestral, adulta, madura, simbolizando a beleza do sexo feminino. Cheias de dignidade e espiritualidade, as peças representam todos os atributos positivos da mulher ideal, simbolizando o protótipo da figura feminina “Chokwe”. Assim sendo, na dança, “Pwo”, representa a encarnação de uma personagem feminina que concede a fertilidade, o bem e a criação. Embora que as máscaras “pwo” sejam usadas por jovens do sexo masculino durante os rituais de iniciação ou de puberdade na “Mukanda”, elas são usadas para honrar a mulher, especialmente as mães dos jovens que participam no ritual. (FORTUNATO, 2016).

Para ele, a tradição ancestral dos Chokwe em esculpir máscaras, e esculturas e objetos de função utilitária e decorativa, representa a vida em comunidade, os seus contos míticos e dos seus preceitos filosóficos.



Fig.34 Uma máscara de *dança Pwó* que representa a beleza feminina ideal dos Chokwe; madeira e fibra; coleção particular (Sanches, 2008).

Fig.35 Encerramento da vitrina da *máscara kikongo (Angola)*. (Museu Nac. De Etnologia) Lisboa.

Em Angola, dentre as variadas máscaras e esculturas tradicionais, destacam-se as da etnia Kikongo (condi, nisei e yakas); e as dos Lundas Chokwe (as Mwanapwo).

O crítico angolano A. Mixinge reitera sobre as funções das máscaras acrescentando dois aspectos os quais, se julga importante que são o da máscara como objeto do museu e objeto museu e a da máscara como signo canônico de beleza Chokwe.

Francisco Van-Dúnem considera que existem duas forças na criação artística de um trabalho de escultura tradicional bantu: (a) o apropriado estilo artístico no tipo do objecto produzido; (b) a visão individual do próprio escultor (VAN-DÚNEM, 2003). Para o camaronês Mveng, a máscara é a expressão mais soberana da alma africana.

A rica experiência de Pepetela com a máscara Mwana Pwó, está de certa maneira intrínseca na discussão defendida pelo historiador costa-marfinense Alphonse Tierou, a questão de quem escreve; o que escreve e como escreve? ... sua relação com o local – lugar e a epistemologia do objeto, recordar que tais questões foram igualmente discutidas pelo historiador guineense Djibril Nine e Joseph K-Zerbo.

Nesse museu português de Etnologia mostram-se artefatos de povos, ditos primitivos, de várias origens. Atualmente com exposições temporárias e permanentes. O seu acervo possui uma coleção de peças de diversos povos de origens como de Angola,

Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Mali, Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Camarões, Indonésia, Timor, Macau, da Amazônia (índios Wauja) e Portugal com objetos da vida rural portuguesa e uma pequena colecção de instrumentos musicais tradicionais.

A arte negro-africana consiste de uma criação ontológica que possui aspectos artísticos, estéticos e costumeiramente espiritual e religioso. Em suas ponderações, A. Mixinge afirma que na busca pelo divino, o ser humano precisa lidar ao mesmo tempo com o mundo real. Em decorrência da conscientização, influi no comportamento no que se pressupõem existir entre o plano visível e o plano espiritual (MIXINGE).

Nesse contexto hierático, analisando os relatos dos autores acima, constata-se que o camaronês Engelbert Mveng tende nas suas discussões quiçá por influência jesuíta demonstrando uma forte inclinação religiosa na arte que nos parece suscitar uma tendência artística que particularmente deva ter colaborado com o seu lado cristão. Ou seja, como se, estivesse criando uma estética negro africana cristã.

Este ponto foi bastante discutido nas décadas de 1970/80 por conta da influência do catolicismo na África apurados em controvérsias entre o sacro católico e o sacro “ontológico” africano. Bem argumentou artista e amiga moçambicana na ocasião de uma exposição internacional “*Rastros*” no museu do negro a qual participamos em 2015, Carmen Muianga revela que no interior de Moçambique muitos religiosos incluindo da fé católica e outras, esses em circunstâncias mórbidas e/ou de outras necessidades recorrem sistematicamente as religiões tradicionais da ancestralidade africana para obter soluções das suas aflições e preocupações.

Entretanto, Shango Lokoho nas suas avaliações diz Mveng tenta unir na mesma antropologia impulso interpretativo, explicativo e hermenêutico da arte africana de ontem e de hoje. Enquanto isso entendo que algumas artes africanas em termos de funcionalidade agregam comumente mente o seu aspecto lado sacro.

As falas do Mveng tendem discordar do sagrado africano, talvez por sua forte influência católica, criou formas de artes visuais africanas cristã as mesmas podem ser vistas em sua igreja e várias outras espalhadas no continente. Autor garante

firmemente que a melhor visão da arte da África está contida em sua obra-chave, *L'art d'Afrique Noire. Liturgie cosmique et langage religieux*.

Mveng trabalhou nas tentativas de cristianizar o sagrado africano para arte africana cristã. Seria de igual modo se, se estivesse falando do sincretismo na arte africana, que já é bem comum em algumas cerimônias e/ou cultos de religiões afros das matrizes africanas. Podem-se constatar algumas associações ou inclusão de elementos imagéticos católicos em alguns lugares na África, Brasil e afora.



Fig.36 Esculturas africanas (Acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP).

Fig.37 Cruz, Cristo africano-práticas cristãs consolidadas ao longo dos séculos, Congo, (Murray).

O rigor posicionamento do filósofo Mveng, ficar mais evidente se nos apoiamos aos escritos de António Setas referindo-se das relações bilaterais feitas nos primeiros contatos entre os portugueses e o Reino do Kongo, à beira de um fato sincrético, afirma:

[...] até essa data tudo decorria numa atmosfera de respeito mútuo aparentemente. Mas, em despeito das primeiras boas intenções do rei português e deste convívio fraterno, depressa se arquitetaram trocas baldrocas que se repetiram ao longo dos anos: fidalgos do Kongo foram a Portugal para serem educados a maneira lusitana, no convento de Lóios, (numa dessas viagens seguiu para Lisboa o filho do rei do Kongo, Mvembe a Nzinga, futuro rei D. Afonso I); padres, artesãos e comerciantes portugueses instalaram-se no reino do Kongo para ensinar os nativos a trabalhar e a orar por Deus. Escravos e marfins para um lado, bugigangas e objetos do culto, tecidos, vinho e aguardente para outro. (SETAS, 2011, p. 52).

Os africanos desde seus tempos primórdios vivem inteiramente ligados a algum tipo de religião e crentes a Deus soberano (Nzambi) e orixás, a cristianização ou o catolicismo tornou possível além do desvio sacro religioso africano, levou muitas crenças ao sincretismo conforme relato do Antônio Setas no trecho anterior.

Mveng nasceu em uma família presbiteriana em Camarões, depois se tornou padre jesuíta, autor, artista, teólogo e historiador proeminente. estudou a estética da arte Africano e publicou isso em muitos livros e artigos,foi figura chave nos círculos de arte cristã africana. Chegou a desenvolver uma oficina para os artistas.

Como historiador e teólogo, contribuiu significativamente para a antropologia cultural, religiosa e iconologica. Os últimos 30 anos de sua vida ele era um professor de história na Universidade de Yaoundé, Camarões.

Suas obras de renome internacional estão em igrejas, capelas e centros de educação espalhados pelo mundo, por exemplo: Estações da Cruz e da Ressurreição jesuíta Hekima College em Nairobi, Quênia; Nossa Senhora da África, na Basílica da Anunciação em Nazaré, Israel; um mural na Igreja Santo Anjos, em Chicago sobre a intervenção de anjos na Bíblia e história; e pinturas na Universidade Católica da África Central, Yaoundé, Camarões.(JESUITES, 2012,Tradução nossa).



Fig.38Mveng, Caminho da cruz 11, 1960's, chapelle Hekima, Nairobi, Kenya, millhillmissionaries

Fig.39 Engelbert Mveng: Altar dos mártires de Uganda, Libermann College, Douala, Camarões.

Em um texto publicado por Jose Rosário o qual atribui a sua autoria ao historiador angolano Adriano Mixinge onde declara: “o africano, geralmente acredita que Deus não opera sozinho, pois estaria ocupado demais para fazê-lo, e compreendem que as entidades nas quais acreditam trabalham para Deus”, o autor conclui:

[...] e que se lutarem contra essa manifestação espiritual não seriam dignos da proteção ou respeito dos espíritos que os chamam, pois estariam lidando com forças que desconhecem. Eles se deixam penetrar pelos espíritos na busca por uma segurança maior, alguma garantia de sustentação de sua saúde, de seu caminho de vida, de seus valores materiais, morais, políticos e emocionais, e reagem ao "chamado espiritual" numa mescla de respeito e medo às ameaças inerentes na vida. (MIXINGE)

Nas sociedades africanas a arte, portanto, desempenha um papel importante na busca do equilíbrio, da espiritualidade, harmonia etc. Em suma a arte africana é uma representação fiel das ricas histórias, mitos, crenças e filosofias do seu povo. O autor brasileiro Nina Rodrigues, reconhece que a concepção da arte dos escultores já revela um “cunho artístico” bem elaborado em suas peças, observadas nos traços de característica étnica negra aplicadas de forma bem configurada, “o nariz chato etíope, os olhos à flor da cara, os lábios grossos e pendentes estão reproduzidos fielmente nas peças.” (SODRÉ, 2006 p.33).



Figura 40 Placa do Benin, representando o cerimonial do abate de uma vaca pelos servidores da oba. (NIANE, 2010)



Fig.41 O culto da fecundidade.

Fig.42 Maternidade, Yombé República Democrática do Congo.

Fig.43 Chibinda, escultura Chokwe, força e poder. Encontrada em 1878, Angola (Murray, 2004)



Fig.44 Cinco estatuetas *ibeji* dos iorubas da Nigéria, (Sanches, 2008)



Fig.45 e 46 Cabeças de bronzes. (Sanches, 2008)

Fig.47 Uma banqueta da etnia axanti. British Museum, Londres. (Sanches, 2008)

A arte negra africana é multifuncional, serve como instrumento de autoridades, da religião e até da economia, (Murray, 2004, 52). Adota naturalmente suas funções sociais considerando o belo e o útil. Todavia existem inúmeras formas para essa avaliação que consideram lugar, tradição etnográfica de cada grupo étnico e suas especificidades que lhe são peculiares.

Geralmente as funções concebidas a condição da própria obra em questão é conforme o seu envolvimento cósmico, espiritual e comunitário. De acordo com Fronty a arte africana não é descritiva, é explicativa como indica Shango Lokoho, explícita, portanto quando se pensa em Senghor.

Por conseguinte, Leopold Senghor atesta com veemência que Não há dúvida da “arte pela arte” e descarta quaisquer possibilidades de discursos ou classificações como, por exemplo, uma arte antiestética no contexto africano.

Senghor foi o primeiro a teorizar o conceito que chamou de *"Estética negra africana"* e estabeleceu sete (7) principais características da arte negra africana. Mas sobre esse assunto disponibilizamos ao final em anexo o texto completo em francês. Entretanto, dentre as sete, ressaltamos abaixo alguns pontos.

L.S. Senghor destaca que *a arte negra africana como criação estética é inseparável da atividade humana. Genérico*, praticada no contexto a qual ela participa para a realização da obra e sua transformação em uma obra-prima.

Sinaliza igualmente para sua *Funcionalidade e utilidade da arte negra africana*, não obstante, por seguir um objetivo independente; o autor não duvida da “arte pela arte”, todavia apela para uma arte envolvida de tal maneira e constante na vida de todos.

Outra característica é o *aspecto coletivo da arte negra africana*; Segundo Senghor a arte não é apenas uma questão de alguns profissionais, mas um assunto de todos e para todos; acontece em uma relação entre artista obra e a comunidade.

Shango Lokoho explica que a arte é feita a partir de uma perspectiva coletiva e que essa considera as dimensões estéticas, espirituais, funcionais e/ou utilitária, conquanto que, o artista por sua vez, a faz para um fim coletivo, para a comunidade. Bem como afirmou L.G. Ferreira “a arte africana possui características que lhes são peculiares. A obra aparece como um bem coletivo útil e sagrado, no qual está inserido

no cotidiano das pessoas que a produz; o “belo” deve ser apreciado por todos; e não por um grupo seleto, como acontece na sociedade ocidental” (FERREIRA).

Senghor segue transcrevendo mais quatro características, *Caráter independente da criação artística negra africana; O esquematismo e o estilismo da arte negra pela imagem e pelo ritmo; A arte negra é explicativa e não descritiva; e finalmente O compromisso da arte negra africana (LOKOH, 2004, tradução nossa).*

Percebe-se claramente o compromisso do artista com a comunidade. Está intrinsecamente ligado à comunidade a qual ele traduz as aspirações, dúvidas e solicitações em obra de arte. Senghor afirma indistintamente o artista ou artesão - está disponível para a comunidade, portanto, não cria para si, mas para a comunidade. Talvez seja por isso que se criou os termos arte étnica ou comunitária, arte tribal, estética étnica para caracterizar um modelo de estética do passado.

Em suma, Senghor constituiu aqui uma teoria de estética que consiste num conjunto de diferentes linguagens e formas da arte negra africana, como na dança, na poesia, pintura, desenho e arquitetura. As estruturou de um modo ontológico, estético e filosófico que faz com que o seu posicionamento dialogue com o que os outros autores vêm discutindo sobre a concepção da arte negra africana. Arte na África Negra é na vida, e a vida na arte. Pelo contrário: a arte é a expressão quase religiosa da vida, a sua vitalidade, sua energia como seus mistérios. A arte negra africana se casa com a complexidade e diversidade da realidade.

Para maior informação, indicamos leituras em *L’arte Nègro-Africain* de Leopold Sedar Senghor e *L'esthétique des Arts Nègro- Africains: Pluralité et Historicité des Imaginaires et Pratiques* do filósofo camaronês Jean-Godefroy Bidimaque traz uma excelente abordagem articulando os pontos de vistas estéticos e políticos na busca de uma discussão moderna da estética da arte negra africana, portanto, uma profunda crítica a leitura colonial.

Por conseguinte, não é comum na África subsaariana observar ruptura ontológica entre as artes, especialmente as visuais e dança, por exemplo. Há de fato, uma continuidade em seu lugar. Repare que a máscara é usada, trajada, dramatizada, com ela nas danças, canções, na arte da fala em diferentes circunstâncias e em rituais específicos. Ela, portanto combina com o simbolismo rítmico africano. Como defende

Senghor a arte africana se expressa, principalmente, pela imagem e ritmo. Ou seja, uma atividade de criação estética inseparável do homem.

Em suma, nessa questão do ritmo na arte africana. Nos parece que o Engelbert Mveng e Leopold S. Senghor convergem para além das nuances das sensibilidades dos dois pensadores. Para o poeta Senghor, antes de tudo mais o ritmo. Entre muitas das caracterizações atribuída ao ritmo africano Mveng reiteira que:

[...] “essa é a expressão mais soberana da alma africana. Se a vida é o ponto de partida do objetivo bantu da metafísica, ritmo, pode-se dizer, é o começo do ponto racional.[...] “O ritmo africano” é o primeiro momento da consciência e liberdade. O ritmo africano é o trabalho da razão e da liberdade” (LOKOH, 2004).

As questões acima colocadas lavam nos a reflexão e uma análise que considera: em primeiro lugar a racionalidade do ritmo africano, em seguida, a relação entre o ritmo, a liberdade e consciência e, finalmente, o ritmo e o homem e a metafísica. Em geral, pode-se dizer que “o ritmo está no coração da vida do africano. É o princípio organizador da vida na sua complexidade e na sua dialética, dizia o mestre Mveng”.

Adriano Mixinge (2009) cita *L’art Negro* de Bidima em uma crítica a percepção da arte africana na Europa e a atribuição do aspecto religioso afirma: o segredo da arte africana encontra-se na concepção vitalista, energética e religiosa do mundo; “*A arte para o negro, expressão visível e do sobrenatural é... própria e será incorporada como actos do culto*”; *A criação artística, neste caso, não é autônoma, ele emana e é oxigenada pelo espírito*, conclui o autor.

Diziam Senghor que a arte africana funciona no visível e no invisível e o que interessa o negro africano está além do significado. Já sobre a criação, diz, “*como criação estética é inseparável da atividade humana*”.

Repara-se aqui, que apesar das certas especificidades culturais os pensamentos dos autores dialogam de alguma maneira *sui generis*, até porque as observações críticas do camaronês Jean-G. Bidima configuram a partir de um contexto africano contemporâneo de arte, sob olhar europeu, o Senghor que boa parte do seu discurso na arte refere-se a arte tradicional africana e sua autenticidade identitária.

Quando Tierou, afirma que a missão do artista Africano é enriquecer a natureza, que lhe confere uma liberdade de criação infinita, é possível perceber as convergências de concepções e ideias, tanto as considerações dadas por Senghor e inicialmente o Engelbert Mveng que ao todo tempo vão fazendo referência ao homem, a vida, ao cosmos, criatividade e sobre tudo a mãe natureza.

Essa concepção da arte ou conceito de representa-la pode ser contemplada na arte dos povos Nubas e Omo localizado do vale do rio Omo nas fronteiras entre Sudão e Etiópia. O fotógrafo americano Hans Silvester e a Cineasta alemã Leni Riefenstahl tiveram o privilégio de presenciar e documentar a sua arte, seus hábitos e costumes.

Os nubas são tribos esolados do Sudão dividido em Kau e masakin Qisar, segundo a pesquisadora Leni Riefenstahl, os nubas do Kau não se conhecem e falam uma língua diferente, possuem diferentes costumes e convenções e, no que diz respeito à sua natureza e caráter, são exatamente oposto do Masakin.

A autora afirma que os mesmos apresentam características rudimentares e também são apaixonados. Suas máscaras, lutas de faca e danças de amor, para Leni, suas pinturas extravagantes lembram "pinturas vivas de Picasso" (MAWAZO, 1983 p.34).



Fig. 48 e 49 Sequencias de fotos da arte dos povos nubas de Kau, Sudão.



Fig. 50 Jovem mulher. Arte dos povos do vale do Rio Omo, Etiópia, (Hans Silvester, 2007)

Fig. 51 Arte dos povos do vale do Rio Omo, Etiópia, (Hans Silvester, 2007)



Fig.52 Mulher jovem Surma com pinturas corporais no rio, Kibish, Vale do rio Oma, Etiópia, África, (WEISE, Michael).

Fig.53 Jovem, pintura facial, arte dos povos do Vale do rio Omo, Etiópia, África. (Boazimages)

Fig.54 Jovem, pintura corporal, arte dos povos do Vale do rio Omo, Etiópia, África. (Hans Silvester).

As expressões artísticas do povo do rio Omo fazem em todo sentido uma arte única rica e cheia de purezas, de modo que qualquer pesquisador seria suspeito de explicar ... acontece por si só, não usam suportes em telas ou quadros como prega arquétipos ocidentais, não possuem museus e galerias para expor, portanto fazem-na usando o próprio corpo. Cada corpo é uma obra. Não há desenhos ou composições iguais, as criações são individuais feitas a partir de um senso estético e auto expressão de cada um. As cores são de pigmentos naturais de fácil acesso em locais e adjacentes de suas convivências e moradias.

Entretanto, a relação entre as cores, o contraste e alternância na forma e na distribuição dos tons, a naturalidade do olhar e uma ligação fascinante no tratamento dos elementos da linguagem visual e plástica, como ponto e linha – regulares e irregulares, simetria e assimetria, textura, movimento, repetição e muito mais, contidos e representados em um suporte que não é tela, mas um corpo em transformação, o belo subjetivo uma verdadeira obra de arte.

As figuras acima, não representam somente uma arte ou algo inerente a espiritualidade, mas, acima de tudo a sensualidade infiltrada no olhar no corpo e na despreocupação do desenho perfeito dos autores; para nós, esses são uns dentre os elementos que refletem a liberdade e a da mais profunda relação do homem com a arte e natureza. Sem deixar de enfatizar de livre forma de representar e de auto expressar-se. Uma concepção que remonta desde épocas longínquas dos africanos.

Essa concepção da arte Omo também dialoga condignamente com os preceitos apresentados pelo historiador Alphonse Tierou quando esse por sua vez, sustenta que a missão do artista africano é complementar e enriquecer a natureza que lhe confere uma liberdade de criação infinita (TIEROU, 2007).

Portanto, num contexto geral, pode-se pensar que certamente, o conceito atribuído no fazer artístico africano representado em terracotas do Nok, cabeças naturalistas ou realistas do Ife na Nigéria, aos bronzes do Benin, às esculturas de monólitos e madeiras do Mali, Camarões, às máscaras do Congo (RDC), Angola, Senegal, fang do Gabão, dogons da Costa de Marfim, à arte dos povos do rio Omo na Etiópia e os Nubas do Sudão estaria implicitamente refletida nas representações artísticas europeias e/ou naquilo em que o Ocidente vem construindo sobre a arte?

Por outro lado, isso leva a refletir que parece a estética a qual o Ocidente vem buscando ou descobrindo, o africano já vem vivendo-a desde o seu passado remoto – analisando as duas diferentes linhas de tempo, a africana e a europeia em alguns aspectos pode-se dizer mera coincidência, em outras, portanto, enobrecemos os relevantes estudos dos egiptólogos Cheikh Anta Diop a origem africana de

civilização(1974); e George James com o “*stolen legacy*” onde sustenta que filosofia grega se originou do antigo Egito. E que os gregos, não autores originais da filosofia:

Antigos gregos não eram os autores originais da filosofia grega, argumenta que a mesma se baseava principalmente em idéias e conceitos emprestados sem reconhecimento, ou mesmo roubados, dos antigos egípcios. James ressalta que Alexandre o Grande "invadiu o Egito e capturou a Biblioteca Real em Alexandria e saqueou", e que as idéias de Aristóteles vieram desses livros roubados que ele estabeleceu em sua escola dentro da biblioteca. George James invoca fontes gregas, como Heródoto, que descrevem a dívida cultural da Grécia para o Egito. Ele também menciona filósofos gregos proeminentes, como Pitágoras e Platão, que dizem ter estudado no Egito” (JAMES, 1954).

Escrever sobre arte africana requer uma busca constante e com bastante precisão, por conta da sua imensa diversidade, o uso de conceitos requer uma atenção especial para o que é politicamente correto. Para o crítico angolano Adriano Mixinge (2009, p.64), os estudos sobre as artes plásticas e visuais da África contemporânea, todavia estão dispersos, por se completar ou mesmo por se escrever.

Percebe-se que os grandes autores que estão familiarizados com assunto dessa natureza, submetem-se a um campo de busca intensa de fatos e conteúdos em que cada passo deve ser feito com todo cuidado e cautela. Sendo assim, a nossa pesquisa segue contínua, na busca de dados que possam ampliar a compreensão e contribuir na discussão para uma reflexão mais sensível e crítica.

A palavra “negro/a” foi usada nesse trabalho por questões quiçá protocolares literárias; de coleta de dados ou por um acerto semântico. Entretanto, não usamos preferencialmente o termo *negro*¹²para falar de algo intrínseco a identidade e/ou

¹²A expressão “negro” é uma falsa criptação colonial rotulado e imposto aos africanos a partir do século XIV, XV, significa no seu truísmo contexto colonizado, escravo (eurasia) (NGOUMUNA, 2012). Está tempo todo associado ao negativo. Diferentes dicionários e literaturas definem o termo *negro* como escuro, sombrio, funesto, fúnebre, maldoso, incapaz, preguiçoso, inferior etc. países lusófonos como Brasil usam o termo na re-sigificância, porém os índios que alguns países descartaram e romperam com esse termo, como Senegal e Estados Unidos desde as décadas de 1960 a partir das massivas lutas de movimentos civis de direitos iguais, assumiu-se *black* depois *afro* e *african american* em vez do negro/niger – uma expressão associada a inferioridade e escravidão.

referências históricas dos povos africanos. É de fato uma discussão pouco relevante pela temática em curso nessa dissertação. Todavia, para outros assuntos sobre o conceito do vocábulo ou termo “negro” pode ser lido em livros como: *“The name “negro” its origin and evil use”* de Richard B. Moore; e *“Les Noirs: au coeur d'une institution millénaire eurasiatique”* do escritor e africano Amouna Ngouonimba.

[...] “depois soube que as antropologias coloniais construíram o coração daquilo que historicamente vem sendo a apresentação da Arte e das culturas africanas de forma fantasmagórica e irreal, idílica ou demoníaca, sempre fragmentada e dispersa, e, por conseguinte unida a criação de estereótipos e estigmas como podem ser o do primitivismo ou em geral da imagem do negro que a Europa e o Ocidente construíram” (MIXINGE, 2009 p. 26; ver também p. 52,53).

Como proposta desse subcapítulo e/ou capítulo em geral, procuramos passar de um modo ligeiro a ideia daquilo que pode-se chamar concepção da arte dos africanos, sobretudo os subsaarianos antes da era da arte turística africana, ou seja, da arte clássica africana que culminou em breves discussões, debates e pequenos fragmentos que contemplam de alguma maneira a dentre outras questões a arte pré-histórica e clássica africana sob olhar de autores africanos como Joseph Ki-Zerbo, Djibril Niane, Ali Mazrui, Leopold Senghor, Engelbert Mveng, Alphonse Tierou, Adriano Mixinge, Shango Lokoho, Pepetela, Mia Couto, entre outros.

O termo arte africana que se difere de artes plásticas contemporânea africana é bastante amplo, portanto neste capítulo remete à arte clássica africana e tentamos usá-lo de alguma maneira específica pois não é nossa proposta retratar o continente em geral e a sua imensurável diversidade artística, é de fato, inconcebível.

[...] ‘não há dúvida alguma de que já foi superado o tempo em que se sonhava com uma África unida, indivisível, berço do mundo negro e da humanidade, preservada e uniforme. De fato, os atuais Estados africanos são multiétnicos, compostos por um certo número, às vezes centenas, de grupos que falam línguas diferentes. Possuem escala de valores, crenças religiosas, instituições familiares distintas. Dentro da África existe cerca de um milhar de grupos étnicos, quer dizer, culturas diferentes. Escreveu antropólogo congolês (MUNANGA, 2009, p. 64).

Deste feita, a pretensão consistiu em identificar o impacto e a fervência do fazer artístico em alguns grupos étnicos africanos como se viu, na arte da civilização Nok, do império do Ife, das máscaras e esculturas dos povos bantu e yoruba, a arte dos povos do rio Omo e dos Nubas entre outros assuntos discutidos aqui. Questões que de alguma forma instigam o nosso imaginário e o olhar estético. Refletir sobre o fazer artístico dos africanos é para nós refletir na história e cultura da humanidade.

Buscou-se igualmente a partir de leituras de diferentes autores africanos entender como se discutem e/ou avaliam aquilo que se concebe como arte entre os povos africanos e a sua relação no tempo e no espaço vista aqui não somente de certo modo etnográfico ou uma coerência antropológica, mas também artístico, estético, filosófico, político e espiritual. Foi possível perceber os argumentos dos autores embora de caráter singular, todavia há convergências e dialogam entre si. Aqui, pode-se constatar além dos seus aplicados estudos e do nível cultural, sente-se o poder em termos de memórias e a forte tradição da oralidade africana.

Nas suas discussões, reparamos que os autores tendem conceber ou visualizara arte no seu contexto ontológico e metafísico, a menções a respeito dela são feitas relacionando-a necessariamente a vida, a natureza, ao ritmo, a liberdade, ao conhecimento, ao homem e a espiritualidade; e não só, ela se revela nas dimensões estéticas, jurídicas, funcionais e utilitárias. A palavra liberdade mencionada, é também uma palavra chave ou senão muito corrente na poesia do Senghor.

Em uma declaração afirmou Runoko Rashidi *"It is not the responsibility of europeans to tell us our history"* (não é responsabilidade dos europeus nos contar a nossa história); aqui o historiador não só, retira a responsabilidade aos europeus, mas também chama atenção do povo preto, sobretudo as novas gerações – buscar suas referências identitárias, suas histórias e ancestralidade. E assim, em 1996 a antropóloga americana Sally Price concluiu:

[...] em lugar de negar-lhes a história faríamos melhor se ouvíssemos as histórias que têm para contar. E quando o fizermos é possível que suas artes venham a ser, não as 'artes dos povos sem história', mas sim as 'artes dos povos com outras histórias'. (PRICE, 1996).

1.3 A ARTE CLÁSSICA AFRICANA: UMA ABERTURA À UNIVERSALIDADE?

Nas últimas décadas ainda com a facilidade de informação, como temos vistos os avanços tecnológicos que proporcionaram o rápido acesso ao conteúdo digital, como algumas publicações em jornais revistas eletrônicas e até mesmo laborações e praxes de determinados movimentos afrocentristas, mesmo assim, boa parte das pessoas inclusive acadêmicas, estão longe de perceber que de fato, a arte clássica africana teve um grande papel na difusão estética da arte moderna europeia.

A arte africana serviu-se de um veículo de definição e contestação dos problemas e inquietações dos mestres ocidentais. Sobretudo na redefinição do belo e a renovação de fontes técnicas e estéticas, assimilando as contribuições artísticas africanas, orientais e de Oceania. O tal do primitivismo está na moda, assim comentou o Gill Perry em *Primitivismo, Cubismo, Abstração – começo do século XX*.

No entanto, o *oriente* especialmente o *Egito*(dos *Khemitians*¹³)ou dos antigos africanos, já foi anteriormente considerado como *centro cultural do mundo*, o qual, por certo pretexto se tornara posteriormente objeto de estudo do Ocidente (Europa),ou seja, um centro cultural que emigra de um ponto para outro, tal como mencionou Edward Said em seu conhecido livro *Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente*, de (1978), argumentando que o *Oriente* não é um nome geográfico entre outros, mas uma invenção cultural e política do 'Ocidente'.

Dessa forma, sobre a cultura ocidental europeia, a qual se originou no mar mediterrâneo e seus arredores, cuja Grécia e Roma antiga são citadas pelos historiadores como seus criadores e embora hoje geopoliticamente largo, mais composta e bem consolidada, entretanto, ensina-se a *ocidentalização* como um processo que através do qual sociedades não ocidentais recaem sob a influência da cultura ocidental em questões tais como indústria, tecnologia, lei, política, economia, estilo de vida, dieta, arte, filosofia, literatura, língua, religião e outros valores ocidentais. Isto é, a partir de uma matriz ocidental pode-se definir caminhos e/ou

¹³A antiga tradição do Egito nos diz que a civilização era conhecida como Khemit, enquanto as pessoas e suas línguas nativas eram chamadas de Khemitians. (Mehler, 2003)

códigos culturais tecnicamente para outros povos submeterem-se. Nesse caso, os povos considerados incivilizados ou propriamente primitivos.

Portanto, nessa descrição de referência europeia, os conceitos sobre o *primitivo* foram usados tanto pejorativamente quanto como uma medida de valor positivo. De acordo com Gill Perry, no final do século XIX, uma variedade de pressupostos e preconceitos culturais contribuiu para os discursos sobre o primitivismo.

Por conseguinte, a arte, como uma atividade humana acontecia na Europa com base nos preceitos ocidentais da concepção do belo tal como o definiram os gregos, o exemplo da era clássica, uma arte voltada ao gozo da vida presente, da perfeição estética, da pureza das formas e para os deuses. Na África podemos mencionar nessa perspectiva, anteriormente a arte do Ife¹⁴, as cabeças de bronze e terracotas.

Posto isto, entre os finais do século XIX e o começo do XX, os artistas modernistas se deparam com a arte africana, através de artefatos, máscaras, esculturas e outros objetos que eram transferidos para os museus europeus, como o antigo etnográfico do Trocadero em Paris atual (*Palais de Chaillot*), Dresden na Alemanha e outros adquiridos de diferentes colecionadores europeus que emigravam ao norte da África.

Os museus etnográficos europeus contribuíram em despertar a atenção e o interesse de muitos artistas e intelectuais em estudar a arte africana. Podemos observar aqui, portanto, um processo estético tempestivo e notável que influenciou de certo modo na internacionalização da arte tradicional africana, como tentamos tratar nessa dissertação de uma abertura a universalidade estética.

O historiador angolano Adriano Mixinge declara que a percepção da arte africana, na Europa chegou a causar choques culturais arredor do século XV, período que marca o início das primeiras navegações portuguesas na costa da África, cremos que o autor se refere também a possíveis peças da arte angolana levadas pelos portugueses nesses períodos iniciais, onde também se exercia algumas atividades literárias, as famosas *literaturas de viagens*. Já, outros autores apontam usualmente a arte africana na Europa entre os finais do século XIX e o começo do XX num contexto que dialoga precisamente com a era do modernismo e das vanguardas.

¹⁴IFE, ver páginas 42 - 44

Entretanto, a arte africana serviu-se de revelação estética na redefinição de novas formas de arte e do estudo do belo. Surpreendeu grandemente artistas modernistas, críticos e historiadores como Robert Goldwater e poeta Guillaume Apollinaire.

Logo na primeira década do século XX, segundo Argan (1992), em 1906 Matisse “[...] interessa-se pela escultura negra “compra uma máscara negra que, mais tarde, mostraria a Picasso”. No mesmo ano, Matisse, Vlaminck, Cezanne, Modigliani, Jacques Lipchitz e Derain colecionavam arte não-ocidental, onde Vlaminck afirmava em (*Tournant dangereux*) ter sido o primeiro a comprar estatuetas africanas, por volta de 1905 em Argenteuil, uma comuna francesa (PERRY,1998).

Hoje, já faz um século que a arte africana “reina” em coleções da França, Inglaterra, Bélgica, Estados Unidos e Alemanha. Assim como as chamadas arte primitiva que incluía a arte oriental e oceanias. Segundo Hecht e Kawik as coleções alemãs não são da melhor reputação e que muitas das vezes as melhores peças chegam a ser vendidas em outros países antes de chegar no mercado alemão; declaram.

Das peças que eram recolhidas de museus e de coleções particulares resultou em exposições etnológicas que proporcionaram várias formas de estudos antropológicos sobre a África, oriente e de outros povos colonizados, é o caso de “*Totem e Tabu*” obra de Sigmund Freud de 1913 na qual desenvolve um estudo psicanalítico que consistia nos campos da arqueologia, antropologia e religião.

Muitos artistas modernistas que tiveram contato com a arte africana, viram nela novas formas de expressão e de fazer arte que ia muito além das decadentes correntes pós-impressionistas, que se contendia entre a rotina e a pouca originalidade. Nesse sentido, a estética ou a arte clássica africana tal como sustenta Sindika Dokolo um dos maiores colecionadores dessa arte, contribuiu excepcionalmente na renovação estética da arte moderna europeia.

Arte africana mudou o olhar e o conceito do belo de muitos artistas ocidentais, Segundo Giulio Argan (1992) p.422, revela que a obra de Picasso *les demoiselles d'avignon* “na história da Arte moderna, é a primeira ação de ruptura”.



Fig.55 Máscaras africanas, (capas de livros), (HERZOG, 2007) e (RUBIN, 2000).

Fig.56 "Detalhes" de *Les Femmes d'Alger*, 1907- Pablo Picasso, (CIVITA, 2011)



Fig.57 Pablo Picasso, *Três Dançarinas*, 1925. Óleo s/tela, 215x142 cm. The Tate Gallery. Londres.

Fig.58 Pablo Picasso. *Figura*, 1907, madeira. 35,2 x 12,2 x 10,5 cm. Museu Picasso, Paris (BARROS)

Fig.59 Amadeo Modigliani, *Cariátide*, 1914, pedra calcária. The Museum of Modern Art, New York

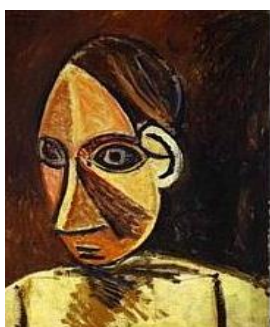


Fig.60 Picasso, *cabeça de uma mulher*, Óleo s/ tela; A direita, máscara Dan da África ocidental.



Fig.61 Madeira, 43,5 cm. 1905, *esposa do espírito blolo bla* da costa do Marfim. University Museum of Pennsylvania, USA. (CHARLES., 2011).

Fig.62 *Máscara Basongo*, madeira incisa e pintada. Congo RDC. (BARROS, 2011).

Fig.63 Brancusi, 1916, *A Musa Adormecida*. (BARROS, 2011).



Fig.64 Daderot. **Máscara Mbangou**. Royal Museum for Central Africa. (commons.wikimedia.org/)

No entanto, não foram somente encantos para arte africana, além de servir de grande interesse de muitos artistas modernistas, a arte *négro* africana passou por situações impugnantemente assombrosas que consideram uma variante de escalas pejorativas. Ou seja, para uns despertou admiração e encantos, conquanto que para outros gerou choques de interpretação cultural algo que aqui chamaríamos de uma espécie de insensibilidade de alteridade.

Na verdade, a proposta das exposições etnológicas das estatuetas e máscaras africanas anteriormente mencionada, parece ter um cunho político e de juízo colonial, com o fim de demonstrar através da opinião pública uma certa superioridade da civilização europeia, a dita *cultura superior* em detrimento das peças *primitivas* conforme as tratavam – assim, para comprovar atrasos culturais e intelectuais.

Algumas dessas peças africanas não continham traços humanos conforme os preceitos do cânone ocidental, apurados por incapacidade técnica ou falta de domínio de desenho realista (perfeição no desenho) segundo esses, a falta da percepção de medir e avaliar o corpo humano.

Na realidade, incapazes de entender foram esses europeus que desde século XIX não puderam perceber o largo e profundo significado do conceito africano sobre a arte; sua política, cultura e religião.

A obra do Picasso *les demoiselles d'avignon* uma das mais reverentes em conter traços de máscaras africanas, indicava nos seus primeiros momentos uma relação forte intrínseca ao primitivismo, pelo seu acentuado e rigor tratamento da forma, do desenho, da sensualidade, da nudez e da (feiura) em personagens que compõe esteticamente a obra. A àquela altura a obra *as senhoritas de Avignon* (em português) culminou em um fato frenético para cultura francesa que acabou gerando contendas e polemicas no olhar de muitos críticos incluindo alguns próximos do Picasso como Salmon, Braque; Derain que a chamou de “desumanidade”, o colecionador russo Sergeij Schukin, um admirador do Picasso lamentou dizendo “que perda para arte francesa” (CIVITA, 2011).

Desta feita, percebe-se que o exercício de compreensão da alteridade foi certamente de vagaroso para os europeus de modo que, muitas das vezes não se conseguia estabelecer nos objetos de arte africana uma relação precisa entre forma, conteúdo, função e utilidade e outras questões referentes à percepção e criação artística, espaço, corpo e sociedade, bem como à história, crítica e teoria da arte”.

Como anteriormente mostramos, a postura insana de Carl Einstein¹⁵ sobre a arte dos povos africanos retratado no livro do Adriano Mixinge (2009, p. 50); as expressões

¹⁵ Texto de Carl Einstein, ver pagina 51.

como arte primitiva, tribal, negra, inferior, indígena conforme retratou o Gill Perry em seu (livro de 1998)¹⁶, usadas num contexto grotesco e de inferiorização. Para Einstein buscar o significado da arte africana era supérflua e constituía um impedimento à sua apreciação estética (MARC, 2011).

Apesar de algumas resoluções e correções antropológicas¹⁷ em termos de cultura e alteridade, o crítico americano Arthur Danto manteve o tom conforme se viu no século XX, afirmando que “a arte modernista é a arte definida pelo gosto e criada, essencialmente para pessoas de gosto especificamente para os críticos”. E finalmente conclui dizendo, “Mas a Arte africana foi criada pelo seu poder sobre as forças das trevas do mundo ameaçador” (DANTO, 2006 p.124).

[...] “depois soube que as antropologias coloniais construíram o coração daquilo que historicamente vem sendo a apresentação da Arte e das culturas africanas de forma fantasmagórica e irreal, idílica ou demoníaca, sempre fragmentada e dispersa, e, por conseguinte unida a criação de estereótipos e estigmas como podem ser o do primitivismo ou em geral da imagem do negro que a Europa e o Ocidente construíram.” (MIXINGE, 2009 p. 26. Ver também p. 52,53).

Liliane Meffre, professora da Universidade de Bourgogne, na França a que traduziu a obra *Negerplastik* escrita pelo Carl Einstein, Meffre considera-o um descobridor da arte africana e o primeiro teórico ocidental a estudá-la como uma forma legítima de expressão artística. Diferente da “*La escultura negra y otros escritos*” obra do mesmo autorretratado do livro do historiador angolano e crítico de arte Adriano Mixinge (2009), onde apresenta uma postura não só crítica, mas, com series de argumentos impróprio repulsivamente hediondo (ver pag. 50). Entretanto, o livro *Negerplastik* (a escultura negra) foi recentemente publicado no Brasil aproximadamente cem anos após o seu lançamento, em 1915.

¹⁶Primitivismo, Cubismo, Abstração - Começo do Século XX.Cosac Naify Edições, 1998

¹⁷ Ver página 51

As expressivas formas artísticas africanas tratadas de mítico como sinônimo de religioso pelo Einstein conforme apurou R. Mathias, essa concepção de arte que também se compõe de abstração e aparentes distorções da realidade, só viriam a ser considerado um recurso digno de arte na Europa séculos depois que a mesma já tenha sido culturalmente vivenciada por diversas culturas étnicas de África.

Não obstante, em termos gerais a mania de mercado foi observada para as "artes primitivas" e em particular a africana. O autor François Fronty (2009) aponta nas suas escritas contestando: não que as artes visuais africanas são menos ricas do que em outros lugares. Não que a questão da representação do sagrado ou espiritual é menos importante do que em outros lugares: é talvez melhor, o que os caracteriza melhor. Sabemos o importante papel da arte africana nas vanguardas.

Ainda assim, a arte clássica africana revolucionou a arte moderna europeia com suas formas de expressar e representar o mundo, o homem e a natureza, extremamente expressivas e peculiar. Segundo Mazrui essa revolução se deu especialmente na sua escultura, a partir de 1905.

Essas formas podem ser observadas na escultura pouco conhecida de Henri Matisse não indiscreta como a sua pintura. Esculturas de Jacques Lipchitz, Pablo Picasso, sobretudo na pintura a partir de leituras inspiradas em máscaras ritualísticas africanas. O movimento fauvista foi um dos primeiros da arte moderna a demonstrar seu interesse diretamente pela possibilidade de aprender com as manifestações artísticas africanas, sobretudo a partir de Henri Matisse (BARROS).

Fauvismo vem de *fauves* em francês significa literalmente “selvagens”, o autor Jose Barros, reforça que àquela altura de 1905, já haviam sido apelidados de *fauves* por um crítico – palavra que significa literalmente “selvagens” – e aceitaram sem maiores problemas o novo rótulo, porque este remetia precisamente aos aspectos espontâneos e instintivos de sua arte. O autor ressalta que o Maurice Vlaminck chegou mesmo a se referir a uma natureza selvagem, ansiosa por se libertar dentro de si mesmo, a partir dos quadros que estava elaborando neste período.

Peter Mark autor e professor de história de arte faz um argumento semelhante e sua obra (*Est-ce que l'art africain existe?*), ao relatar sobre essa *forma* de libertação dos artistas africanos na produção de esculturas; sustenta que os primeiros artistas e

críticos europeus que se interessam na escultura negra africana se maravilharam com a sua forma. Segundo o autor, essa forma de fazer arte parecia-lhes não possuir limitações ou algo que poderia atravancar e afetar suas restrições culturais, como foi o caso da arte Europeia. Para eles, o "primitivismo", portanto, significa libertação, capaz de produzir uma força deslumbrantemente expressiva.

“Cette forme leur paraissait ne pas être limitée ou entravée par des contraintes culturelles comme cela était le cas pour l'art européen. Pour eux, le « primitivisme » signifiait donc une libération, capable de produire une force expressive étonnante” (MARK, 1998).

A influência africana na arte do século XX é imensa. Uma pequena parte de teóricos afirmam que sem as máscaras africanas não haveria cubismo, talvez não teríamos um *les demoiselles d'vignon* com os traços e formas revolucionarias africanas.

O contato com as máscaras africanas instiga o *époque nègre* (período negro) de Picasso que resulta na execução de *les demoiselles d'avignon*, de acordo com Civiti uma obra que a partir de traços africanos muda o curso da arte do século XX, abrindo novos caminhos de pesquisa.

Como por exemplo, as esculturas do lituano francês J. Lipchitz, considerado primeiro artista a criar e cultura no estilo cubista. Ademais, Lipchitz, Picasso, Klee, Giacometti, colecionavam peças africanas e da arte primitiva em geral (ROUBIN, 2000).

Além do Fauvismo, o movimento cubista foi o mais aderiu as formas e características estéticas das máscaras e esculturas africanas. Pablo Picasso para uma redefinição e aprimoramento dos seus procedimentos artísticos, empreendeu leituras da arte clássica africana, que terá influenciado e motivado inicialmente a própria fundação do cubismo, como uma nova estética possível para uma nova arte ocidental. Além do Picasso, o Paul Cezanne que também havia aprofundado suas pesquisas pictóricas a partir de referências de máscaras africanas. Para Adriano Mixinge o Cubismo se nutre de atributos da cultura africana entre outros de cultura não ocidentais (MIXINGE, 2009).

Embora ter se originado na França com seus principais percussores Picasso e Braque, cubismo teve suas influências fora da Europa – ainda assim, não achamos artistas com atributos exclusivamente cubistas. Todavia, encontramos alguns artistas não europeus cujo os trabalhos demonstram traços e características cubistas. Em

Angola os trabalhos de Augusto Ferreira, António Gonga, Álvaro Macieira e Fabrício Dom demonstram minuciosamente tendências de traços cubistas à tradição angolana.

No Brasil, podemos mencionar ainda nesse viés os trabalhos de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Laerpe Motta, Candido Portinari, o lituano Lasar Segall os quais, trabalhos continham características cubistas por causa geometrização das figuras. Por conseguinte, o pendor se estendeu até a América do Norte, propriamente no México e os Estados Unidos, apesar de certas peculiaridades desses artistas, percebe-se uma estética que se constitui de um cubismo gerado a partir das máscaras africanas.



Fig.66 Augusto Ferreira de Andrade "Viúva", óleo s/tela, 45,5x58 (Artafrika)
 Fig.67 António Gonga, Obra da exposição "peregrinação à memória" 2017 (e-global)
 Fig.68 Anita Malfatti, *nu cubista* 1916 óleo sobre tela. (Coleção Folha).



Fig.69 Álvaro Macieira, *"Muangolé - Lamentos da Terra"*, acrílico s/tela. (Artafrika)
 Fig.70 Lasar Segall, *Aldeia russa*, 1912, óleo sobre tela, 62,5 x 80,5 cm (Museu Segall).

Na Europa, entre os períodos do cubismo analítico e sintético é possível observar aspectos que configuram leituras de arte clássica africana entre os trabalhos dos artistas cubistas – a rigidez nas formas geométricas regulares e irregulares o seu uso na estilização da representação de humanos e animais. Esses traços se estenderam

também na pintura abstrata. As naturezas mortas de Cezanne, não obstante o mesmo chega a declarar que “via na natureza cones, cubos, cilindros esferas”. Em uma outra fala do artista modernista declara: “Pintar segundo a natureza, porém, não significa copiar o objeto, mas realizar impressões de cor” (BRANCO, 2009, p. 49).

De fato, são concepções estéticas evidentemente familiar para os artistas africanos desde suas épocas remotas, as quais os mestres vanguardistas tardiamente descobriram, sobretudo a partir da arte dos povos africanos.

[...] “em um de seus mais famosos aforismos, Cézanne havia declarado que era preciso ver a Natureza como “cones, cilindros e esferas”. Com isto, Cézanne estava se prontificando a buscar a forma inerente aos objetos. Os cubistas, e também outros artistas que investiram na pintura abstrata, souberam compreender esta lição de Cézanne. Alguns, na verdade, avançaram para a sua franca radicalização” (BARROS, 2011).

No livro original de “Grandi maestrias” relata-se que havia muitos debates a respeito de quem deveria ser considerado o iniciador da chamada “influência africana” em Paris: se Vlaminck, Derain ou Matisse, todavia a inspiração em modos e temas primitivos já havia sido sugerida por Gauguin nas suas viagens às remotas Ilhas do Pacífico Sul (CIVITI).

[...] “Um dos primeiros livros sérios sobre a escultura negra, escrito em 1928 – pouco depois dessa espécie de “renascença negra” na Europa – já assinalava com bastante precisão que as principais razões do interesse da arte moderna por essas tradições residiam no fato de que elas “acentuam mais o desenho do que a representação literal, apresentando efeitos de formas, qualidades de linha e superfície, combinações de massa que são desconhecidas da tradição grega”. “Dessa maneira, não apenas os artistas, mas também os críticos e os estudiosos, podiam concordar que o interesse pela arte negra não provinha do exotismo ou do estranhamento de seus temas, mas sim de aspectos relacionados com os próprios meios da arte” (BARROS, 2011. Apud Paul Guillaume, 1928).

Kandinsky explicou nestes termos: “Assim nasceram, pelo menos em parte, a nossa simpatia e compreensão para as primitivas, e nossas afinidades espirituais com eles. Como nós, esses artistas puros tentaram representar em suas obras que o interior essencial, eliminando qualquer contingência externa. (FRONTY, 2009, tradução nossa).

Obras de muitos artistas ocidentais, revelarem experimentações significativas na renovação de fontes técnicas e estéticas com a assimilação das contribuições artísticas vindas da arte africana assim como oriental e oceânicas embora essas duas últimas não fazem para nós o objeto de estudo principal deste trabalho.

A arte africana sai da sua zona de conforto para suscitar possíveis questionamentos à matriz artística da arte moderna europeia, possibilitando aos mestres ocidentais um novo olhar e uma nova concepção da arte e do belo. De acordo com Murray (2007, p.88) “o valor que lhe era concedido enaltecia seu brutalismo, seu cubismo, seu primitivismo”.

Dessa maneira, a influência incontestável da arte africana na arte dos mestres ocidentais caracteriza uma contestação de inquietações e problemas estéticos os quais enfrentavam muitos artistas nas primeiras décadas do século XX e, portanto, não se restringe a este período específico, contudo se estende até aos dias atuais, servindo ainda de fontes de inspiração e técnicas nessa era contemporânea.

A universalização e influência da arte africana chegou até aos Estados Unidos da América, Brasil e outros lugares do mundo, segundo Alexandre Marc (1998), a liberdade e força da escultura africana pode ser sentida nas esculturas de Jacob Epstein na Inglaterra, Paul Klee na Suíça, Constantin Brancusi na Romênia e Jacques Lipchitz em Lituânia os quais os seus desenhos e criações tiveram inspirações a partir de formas africanas. Outros admiradores como os americanos Max Weber e John Graham entre outros. (MARC, 1998).

No Brasil a influência se deu com um maior gama cultural sobretudo na rica contribuição de povos africanos (escravizados) que embora a opressão colonial, souberam resistir na valorização da sua identidade, sendo assim podemos destacar nessa relação a arte (máscara, escultura, arte corporal), a música, a dança, a religião, culinária, linguística ou (línguas) e outros.

O autor José Barros faz uma breve análise, tentando associar o uso da máscara africana como Alphonse Tierou o tratou (*le porteur de masque*) com o *Parangolé* de

Hélio Oiticica, a partir dos objetos artísticos que sintonizam com o conceito expandido de máscara, que traziam os africanos desde as suas origens. Algo que nos despertou algumas sensibilidades céticas, em vista disso, acreditamos, que o conceito da máscara africana tal como o definiram os autores africanos de fato, em primeiro lugar diverge; em segundo lugar, trata-se de duas propostas totalmente diferentes na nossa óptica. No entanto, deixamos em aberto.

Portanto, nessa relação de uso, o autor destaca:

[...] “o *Parangolé* de Hélio Oiticica não é para ser contemplado como objeto imobilizado em museu: é para envolver quem usufrui da arte, para ser vestido, para se oferecer à possibilidade das progressões espaciais e da dança. É um objeto integrador, que cria conexões com a sociedade, com a natureza e com o mundo” (BARROS, 2011).

Entretanto, a África tem despertado o interesse dos ocidentais desde épocas milenares, um dos primeiros contatos com a arte dos antigos africanos se deu anteriormente com os gregos em contato e convívios com a cultura egípcia. Grécia era uma civilização pobre, a sua arte era rude, desgraciosa e primitiva chegara a superar até mesmo os antigos egípcios na rigidez. (GOMBRICH, 2000).

A arte egípcia era fundamentada no conhecimento e na espiritualidade, tratava da relação entre homem e deuses, a sua estética predominava a bidimensionalidade e um rigor geométrico. Gombrich alega que “Quando os artistas gregos começaram a fazer estatuas de pedra, partiram do ponto em que os egípcios e assírios tinham parados”. Todos os escultores gregos quiseram saber representar o corpo humano; coisa que os antigos egípcios já dominavam. O autor acrescenta que os gregos começaram a usar os seus próprios olhos. (GOMBRICH, 2000).

Aprendemos desde cedo que o conceito da arte é europeia propriamente grega, portanto, isso parece incontestavelmente absoluto, de maneira que, “quase” não se questiona como isso deva ter começado? Será, os gregos foram definitivamente protagonistas dessa ideia da arte entre si? Sem alguma influência etnográfica afora? Não estamos a propor alguma persuasão neste sentido, porém, questionamos naturalmente, quer dizer instigar e provocar reflexões.

Para o historiador alemão Fritz Baumgart “Gregos e romanos ao entrarem em contato com esta arte (egípcia) tardia puderam receber inúmeras influências” (BAUMGART, 2007, p.22). O historiador Gombrich mostra no seu livro como os gregos estudaram e imitaram modelos egípcios (2000, p.78,79).

Embora considerar a invasão de outros povos, é importante ressaltar que segundo os estudos egiptólogos, os antigos egípcios eram de civilização africana (preta) denominada também de *Khemetians*, os quais é dada a autoria da construção das grandes pirâmides e templos. Mais sobre esse assunto pode ser lido no livro do Stephen Mehler *From Light Into Darkness: The Evolution of Religion in Ancient Egypt* (2003). Outras leituras podem servir-se os textos de Cheikh Anta Diop e de George James¹⁸ já mencionado anteriormente nesse trabalho.

No entanto, as obras literárias de história da arte sempre começam com a arte egípcia, se, portanto, o conceito é grego talvez num contexto digamos severo sistematicamente começaria com a arte grega protagonista. William Leo Hansberry, em 1955, escreveu em apoio das principais premissas do livro, incluindo a conclusão:

Que, em vista das semelhanças notáveis entre as ideias básicas e os conceitos expressos nas inscrições egípcias e nos escritos e ensinamentos dos filósofos gregos, pode ser razoavelmente assumido que era dos sacerdotes e professores egípcios com quem os gregos eram associados Durante suas viagens no Egito que adquiriram muitos, senão a maioria, dos conceitos filosóficos que eles, sem mencionar sua origem, passaram posteriormente como seus e para os quais foram tão longos e tão injustamente reconhecidos. (HANSBERRY, 1955)

A arte africana consiste de uma grande diversidade de expressões em formas e estilos, portanto é um equívoco afirmar que esses estilos pertençam confinadamente a um determinado grupo específico. A arte tradicional africana é etnograficamente de natureza eclética, apesar da sua forte identidade, distingue-se de diferentes grupos étnicos sobretudo da região subsaariana do continente.

¹⁸ DIOP e JAMES, ver páginas nºs 38 e 69.

É sem dúvidas lamentável perceber que essa arte a qual preferencialmente temos tido tratado de “*arte clássica*” sua produção do modelo anterior tem se esgotado quiçá por força e/ou dinâmicas do fenômeno tempo por um lado, por outro, pode-se considerar de algum modo as influências externas das práticas artísticas contemporâneas no continente, assim como arte comercial e turística que alimenta fortemente o mercado do artesanato conforme apontou historiador NIANE, (2010).

Em seu texto de 2003 Francisco Van-Dúnem cita Manuel C. Silvio um dos seus entrevistados que faz a mesma reflexão, considera que:

Atualmente a prática de esculturas tradicionais nos seus locais de origem, ou melhor nas regiões rurais tende a desaparecer. Sendo uma das principais razões, a situação da guerra civil que durou 26 anos e originou a morte de muitos escultores, grande fluxo de pessoas deslocadas das suas terras de origem e gritante falta de condições básicas de primeira necessidade” (VANDUNEM, 2003).

No modernismo, o pensamento do movimento modernista se apoiava nos argumentos que pareciam asteriscos como por exemplo sobre as novas realidades do século XX eram permanentes e eminentes, e que as pessoas deveriam se adaptar a suas visões de mundo a fim de aceitar que o que era novo era também bom e belo (GUEDES).

Entretanto, nessa definição do *bom* e belo constava a contribuição da arte dos povos africanos como uma luz, um *novo* e o *outro novo* como dizia o Ronaldo Brito, ou como escrevi em um artigo de conclusão de disciplina A história da arte moderna e contemporânea intitulado “Um moderno e ou outro moderno” (2015), baseando-se no conceito do novo – *moderno*; modernidade – *ação*. Ou seja, o moderno está relacionado ao novo. Nessa perspectiva, a arte africana chega como um outro moderno (um outro novo) na arte moderna europeia.

Giulio Argan, sobre as tendências dos movimentos modernistas argumenta “a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo” (ARGAN, 1995).



Fig.71 Pablo Picasso, obra do seu período negro (époque négro).

Fig.72 Braque, *Casas em Estaque*, 1908 óleo sobre tela 73x60cm, Kunstmuseum, suíça (CIVITA)

Fig.73 Portrait of a Woman 1905. Maurice Vlaminck

Os objetos de arte africana em decoração ou presentes nas residências dos mestres modernista revela não só uma possessão, uma apropriação, um fetiche, um objeto de admiração ou de estranhamento, mas sobretudo algo novo! Diferente no circuito artístico, novo marchands, nova estética, nova forma de pensar ou fazer arte – portanto, se é novo, logo é moderno.

Era moderno constituir relação com os objetos de arte africana que rapidamente se desmistificou nas poéticas e no olhar estético e crítico das artistas da arte moderna. O efeito massivamente gradativo que o seu reflexo perdura em algumas vertentes da arte contemporânea. Afinal, o artista moderno nega a história conquanto o contemporâneo está ligado a toda história.

Assim, temos para nós, que o “tardio” conceito modernista de arte que a floreou-se posteriormente entre as vanguardas depois do impressionismo, ressaltado em texto de 1994 do crítico de arte Thierry De Duve onde apresenta alguns preceitos históricos, técnicos na discussão da estética, e sobretudo, a respeito do ensino da arte outrora afetada pela vanguarda, destacando algo que trataríamos de “tríade na arte” *criatividade/meio/invenção* – (não há que imitar, mas tem que criar) portanto, leva-nos a considerar *tardio*, essa reflexão de modo que, os artistas africanos já viviam essa concepção no fazer arte, a liberdade de expressar, um modo livre de representar o mundo, o homem e a natureza tal como a veem para si mesmos, partindo de seus

censos críticos e estéticos, seja por intuitivos próprios ou de divindades como mostramos inicialmente nesse capítulo.

Posteriormente a partir das primeiras décadas do século XX essa concepção africana se viu num contributo especial para contestar os problemas formais e estéticos na interpretação do belo aos olhos de muitos artistas ocidentais.

[...] “O ensino da arte costumava ser acadêmico e disso se orgulhava baseado na observação de natureza e da imitação da arte do passado, o longo aprendizado de um pintor ou escultor era, antes de tudo, uma aquisição de habilidades postas sob confinamentos culturais específicos. O ensino de arte foi logo afetado pela vanguarda. Uma vez que não se poderia mais confiar nos exemplos e critérios do passado, e nem a cópia, nem a observação poderiam mais fornecer as bases para o aprendizado das artes, este teve que vasculhar fundamentos na natureza e na cultura. Isso foi alcança de duas maneiras”(DE DUVE, 1994).

Assim, percebe-se que os caminhos foram seguindo para um novo modelo de fazer e pensar arte que eclodiu entre os artistas ocidentais da época. Como bem afirmou Jean-Loup Amselle identifica a África como um objeto permanente e privilegiado para despertar "delicioso susto" em ocidentais: "Si l'Afrique n'intéresse personne, elle fascine tout le monde" traduzido "*Se a África não interessa a ninguém, que fascina a todos*" apud T. WENDL (2005).

De acordo com Mixinge, a autonomia estilística da arte tradicional africana nunca foi posta sob dúvida e sobre isso têm se escrito não poucos livros; de como os têxteis bakongo ou ashantis maravilharam aos europeus desde século XV. (MIXINGE). A riqueza da arte africana tem servido de inspiração para vários artistas contemporâneos na América, Europa e outros lugares.

Seria um entre os fatores que sustentam a teoria dessa *livre forma de pensar e fazer arte*, a qual outrora possuíam artistas tradicionais africanos, como se viu anteriormente em diferentes grupos étnico por dentro da África o seu impacto e propagação – poderá ter influenciado naquilo que se denomina nessa dissertação: *Arte Clássica africana “uma abertura à universalidade?”*. Essa faz de certa forma a reflexão deste subcapítulo..., contudo, que siga em aberto à discussão.

[...] “esse é a expressão mais soberana da alma africana. Se a vida é o ponto de partida do objetivo Bantu da metafísica, ritmo, pode-se dizer, é o começo do ponto racional.[...] “O ritmo africano” é o primeiro momento da consciência e liberdade. O ritmo africano é o trabalho da razão e da liberdade” (LOKOHO, 2004).

Em outras linhas, percebe-se que hoje essa universalidade na arte bebeu dos traços africanos como já se mostrou anteriormente, de fato dialoga de certa forma com o contexto artístico dessa era contemporânea, onde entender arte e/ou fazer arte, ganhou concepções mais flexível e amplas, com novos discursos que digamos deram abertura à uma nova crítica, conforme afirmou o artista conceitual Joseph Kosuth em seu texto de 1969, “ser um artista agora significa questionar a natureza da arte” (FERREIRA, 2009, p.217). Segundo Gloria Ferreira, esse questionamento sobre a natureza da arte pode ser entendido como um conceito muito importante, principalmente na discussão da função da arte. Aqui se trata de uma arte que matem suas premissas, conquanto vai se metamorfoseando com discursos novos.

A *pop-art* nas décadas de 1960 trouxe esse questionamento, essa ruptura; o cubismo sintético, Marcel Duchamp em particular com os seus inéditos readymades. J. Beuys, R. Smithson, El Anatsui entre outros. Para Ferreira “a natureza da arte mudou de uma questão de *morfologia* para uma questão de *função*”. Para ela, essa mudança de *aparência* para *concepção* foi no início da arte moderna e da arte conceitual. Sendo assim, “toda arte depois de Duchamp é conceitual (por natureza); porque a arte só existe conceitualmente, conclui. (FERREIRA, 2009).

Esse assunto tem sido muito discutido entre muitos historiadores, críticos, artistas, curadores e estudiosos africanos especialmente por conta das criações inovadoras que vem impactando o circuito internacional das artes plásticas contemporâneas como pode se observar em múltiplos eventos, bienais e similares no continente.

2 ALGUMAS TERRITORIALIDADES E VISIBILIDADES POR DENTRO DA ÁFRICA CONTEMPORÂNEA

Territorialidade é um tema que há muitos anos tem sido objeto de vários estudos e como se ve em abordagens de J. Gottmann e R. Sack; argumentações de G. Deleuze, F. Guattari, M. Foucault, H. Lefebvre e C. Raffestin, R. Haesbaert entre outros.

Territorialidade deriva de *território*, e emerge do campo da Geografia e de Direito – pode ser compreendida como um princípio de direito que permite estabelecer ou delimitar a área geográfica em que um Estado exerce a sua jurisdição e soberania. Ou estatuto a que estão subordinadas as disposições relativas ao território de um cidadão ou de uma nação (PORTO, 2005).

Portanto, essa área geográfica é o *território*, que constitui a base geográfica do poder. Em um mesmo território, podem ocorrer muitas territorialidades que distinguem os mais variados aspectos culturais e sociais.

De acordo com geógrafo brasileiro Rogerio Haesbaert, “as territorialidades também podem expressar-se como materialidade, imaterialidade ou como espaço vivido, dependendo do conceito de território proposto” (HAESBAERT, 2007).

Nesta dissertação, está sendo interpretada como a percepção que se tem do poder exercido por um cidadão (artista), um grupo (de artistas ou não) ou uma nação, a qual se ocupa e/ou se exerce uma atividade artístico-cultural. Em outras linhas refere-se, portanto, a uma identidade artística como *territorialidade*– expressa em práticas e trabalhos artísticos de alguns escultores africanos e como visibilidade, as novas abordagens na linguagem da escultura que faz o objeto dessa pesquisa. Considera igualmente alguns fatos e certos autores que de maneira independente se dedicam em produções artísticas inovadoras em diferentes lugares do continente.

Outras referências nesse contexto, serão notificadas através de contribuições de historiadores, artistas, críticos e colecionadores africanos sem deixar de mencionar nessa relação os espaços expositivos como eventos das Bienais em África e fora.

Por conseguinte, vale reforçar que *visibilidade* como anteriormente mencionado, parte de fato, de uma inquietude bulício, que se tem observado com relação as produções intelectuais e culturais que constituem identidades e/ou territorialidades com as

práticas artísticas africanas as quais carecem de visibilidades ou quase não são divulgadas por cá – como ocorre, quando nos deparamos em determinado lugar, meio social onde há discussão sobre arte em esfera universal, ainda assim, não se se faz referências ou se comenta algo sobre África e/ou africanos como não existisse ou fosse obsoleto. Ora parece ignorância, falta de interesse, de qualquer forma causa estranhamentos considerando a relação histórica entre Brasil e África e boa parte da população brasileiras ser preta (negra). Davenport e Prusak (1998), definem conhecimento como uma mistura fluida de experiência condensada, valores e informações contextuais, que proporciona uma estrutura para a avaliação e incorporação de novas experiências e informações.

A cultura africana e afro-brasileira tem sido muito pouco aplicada em sala de aula apesar da obrigatoriedade do cumprimento das leis 10.639/3 e 11.645/8. À vista disso, tem revelado dificuldades nas questões como aceitação, interesse e uma adequada qualificação regular da parte dos professores.

A história da cultura africana e afro-brasileira precisa ser propagada de modo mais natural possível, como as outras histórias e efetivamente aplicadas sobretudo em sala de aula e outros espaços sociais de informação, formação, aprendizado etc., de maneira que seja integrada sem restrições no currículo escolar os (PPP's) para consolidar o processo de inclusão e de valorização da história e dos esforços dos povos africanos¹⁹ e indígenas que arduamente contribuíram na construção do Brasil, sendo assim, seus rastros históricos e referências identitárias e culturais devem permanecer valorizadas, uma vez que não possuem características efêmeras.

Como acadêmico, atuando na rede do ensino básico, muitas foram as vezes que durante as aulas, palestras ou conversas pude constatar muita desinformação com relação a temáticas africanas e desapontavam-se as expectativas, esse foi um dentre os fatores que levaram-me refletir sobre a questão da visibilidade do produto cultural e intelectual africano, sobretudo nos domínios de arte ciência e tecnologia.

Entretanto, seguindo a ordem inicial do capítulo, no aspecto visibilidade e/ou divulgação, tomamos como exemplo nesse caso, embora se refira a uma grande

¹⁹ Contribuições africanas: CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2v.

nação do mundo, trata-se portanto, da famosa e enigmática estátua da liberdade nos Estados Unidos construída pelo engenheiro Gustave Eiffel, uma oferta dos franceses da ano 1886, verificamos que a mesma é conhecida universalmente por todos, entre inúmeros exemplos estão a muralha da China, a torre Eiffel francês, atonium da Bélgica, corcovado Cristo redentor no Rio de Janeiro entre outros.

Todavia, se perguntarmos sobre a estátua ou o *monumento do renascimento africano* localizada em Dakar capital do Senegal, com certeza teremos contestações surpreendentemente desapontadas a respeito. Isso é um fato para muitos outros exemplos nesse segmento ou no que se refere ao produto cultural africano.

O monumento *renascimento africano* é uma escultura em bronze de tamanho colossal mede 49m de altura, maior que a própria *estátua da liberdade*, 10 metros maior que a estátua *Cristo Redentor*, embora polêmico em Dakar, por motivos religiosos sobretudo islâmico que representa boa parte da população, a qual sustenta a crítica sobre a vestimenta da mulher na obra considerada indecente, e por ela (obra) ter sido construído num momento crítico e de crise em Senegal.

A obra foi orçada em 27 milhões de dólares (BBC, 2010). Iniciada em 2006 projetado e desenhado pelo arquiteto senegalês Pierre Goudiaby, partindo de uma sugestão apresentada pelo então presidente Abdoulaye Wade, e construído por uma empresa Norte Coreana que terá a terminado em 2010. O monumento também representa os 50 anos de independência da República do Senegal.

Fora as polêmicas e controversas, o monumento é uma obra de destaque no circuito internacional africano, é a mais alta estátua do mundo fora da Ásia e da antiga União Soviética, possui uma rica iconografia que transcreve o renascer e o empoderamento dos africanos num contexto histórico, político, filosófico e espiritual. Na sua parte frontal é rodeada de bandeiras de todas as nações africanas simbolizando também a força e a unidade. Em contrapartida, pouquíssimos sabem da sua existência ou têm algum conhecimento ao seu respeito. Para esses grupos não é menos que uma estátua invisível. Ou seja, sem destaque algum.



Fig.79 Monumento do renascimento africano, 49 m. Dakar, Senegal, 2010-BBC.UK

Um outro dado importante nessa discussão da visibilidade, segue no campo da literatura, o livro sagrado: *Bíblia Sagrada africana*²⁰ publicada pela Editora *Irmãos Paulinas*, um trabalho excepcional de teólogos e bispos africanos, segundo o Diretor da casa cultural de Angola na Bahia Dr. Camilo Afonso a mesma foi aprovada em Vaticano pelo ex papa Bento XVI, ainda assim, pouco se fala, pouco se sabe, todavia, sem destaque, inclusive por dentro da própria África.

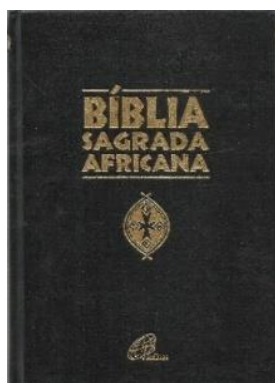


Fig. 80, *Bíblías* (Bíblia sagrada africana), Publicação; Ed. Irmãos Paulinas.

²⁰ Bíblia Sagrada Africana: texto sagrado da Bíblia da Difusora Bíblica / coord. Odilo Cougil, Herculano Alves, António Jorge Pires Ferreira; colab. José Wamala... [et al.]; trad., coment. E notas Instituto Missionário Filhas de São Paulo, Maputo - Fátima: Difusora Bíblica; Maputo: Paulinas, 2012.

Há, de fato grandes lacunas nesse processo de visibilidade e divulgação sobre o cultural e intelectual africano que nem assuntos da área da religião escapam disso. O catolicismo invadiu a África censurando as religiões tradicionais locais, tal como a capoeira outrora no Brasil, de maneira que seus efeitos refletem hoje na intolerância e estigmatização das religiões de matrizes africanas, isso revela um despreparo social e uma deturpação na absorção do conceito da laicidade.

O que se vê mais é que as coisas vão se globalizando e sempre a favor do Ocidente (não no sentido cultural contemporâneo que inclui vários países como Brasil e Argentina, Chile):

Em uma declaração de descontentamento de antropólogo brasileiro Hermano Vianna sobre a exposição “Les Magiciens de la Terre” (1989), publicada no jornal “Folha de S. Paulo” esse autor não enquadra Brasil e América Latina no mundo do ocidente ou civilização ocidental (Folha de S.P 16 de maio de 2004).

“Mundo ocidental, civilização ocidental ou simplesmente Ocidente (em latim: occidens - "pôr do sol, oeste", como distinto de Oriente), é um termo que se refere a diferentes nações, dependendo do contexto” (Lê-se em Wikipedia).

Consideramos alguns fatores que podem eventualmente corroborar nesse aspecto tendencioso em que muitos africanos se sentem comovidos e atraídos ao produto cultural estrangeiro; decorrências próprias do assimilacionismo e xenofilia – é preciso desafiar esses tipos de mentalidades coloniais que acredita ser melhor tudo o que vem do Ocidente; um desequilíbrio emocional de ordem psicológica que reduz de certa forma a capacidade de reflexão de certas pessoas, cientes ou inscientes acabam se tornando xenófilos pelas massificações culturais e mídias sociais; ou ainda, nada menos que, mais uma questão de pendor discriminatório²¹.

Seria uma questão de conjura propriamente racial – fruto de um labor perverso e nefastamente colonial que, com propostas tirânicas esquematizaram arquitetar uma desvalorização da história, cultura, arte e religião dos africanos? Como definiu Amílcar Cabral “o colonialismo pode ser designado como a paralização ou distorção, ou mesmo como termo, da história de um povo, e fator da aceleração do desenvolvimento histórico de outros povos (CABRAL, Apud. Vissentini, 2013)”.

²¹ Ver Mia Couto. “*Que África escreve o escritor africano?*” Em Pensatempos, Editorial-Caminho – 2005, Alfragide Portugal. Ou ver página 45 dessa dissertação.

Abrindo um parentes aqui, os países africanos principalmente da região subsaariana sofreram um processo significativo de marginalização internacional, isso refletiu em muitas estruturas sociais no continente, viam-se consequentes tribalizações em quase todos domínios, economias desandadas, sistemas políticos em obsolescência, guerras, epidemias de cólera e febre amarela, vírus como de Ébola e HIV (VIH) são, portanto, um dos acontecimentos que impactaram negativamente essas sociedades e que de fato, não ausenta de maneira alguma protagonizações a partir das potências mundiais. Esses se enquadram também nos fatos consequentes em que o jornalismo midiático ou medíocre quer, se interessa e se dedica afazer como o sentido da visibilidade africana.

Na República do Mali oeste africano está localizada a universidade de Timbuktu, uma das antigas e das primeiras do Ocidente e do mundo, constitui-se de importantes contribuições intelectuais produzidas pelos povos africanos dos antigos impérios de Shongai e império de Mali provavelmente do século XII, aglomera nela centenas de séries escritos científicos de extrema riqueza sobre ciência, filosofia, medicina, matemática, astronomia etc. Ver: (MAZRUI,2014, p. 280).

Apesar da influência islâmica nela, Timbuktué um marco histórico africano de enorme reverência. Hoje, classificada como Patrimônio Mundial pela UNESCO, infelizmente tem registrado nos últimos anos uma baixa frequência de turistas, possivelmente por conta de ataques terroristas de grupos rebeldes ultimamente naquela região segundo os relatos.

Todavia, dentre os grandes monumentos históricos africanos o mais destacado são incontestavelmente as pirâmides de Gizé no Egito, um legado cultural, universal, um imenso desafio arquitetônico de todos os tempos construído por antigos africanos *Khemetians* (MOURTHÉ). Ainda assim, muitos no Brasil e não só, compartilham erroneamente opiniões de que o Egito se localiza na Europa e não na África.



Fig.84, 85 e 86. Imagens de referências históricas e fisionômicas de *negrô* africanos segundo egiptólogo Cheikh Anta Diop. *The African Origin of Civilization: Myth Or Reality* (DIOP. 1974).

Em pesquisas paralelas, [...] várias vezes me deparei com situações dessa natureza, nas demais convivências e durante as palestras em escolas as quais era convidado para abordar sobre *História de África*, ocorria consequentemente informações deturpadas com diferentes públicos – em conversa com um *mestre* em teologia chegou a afirmar que “África era um país e Angola situava-se na Jamaica”.

África país! Esse por sua vez, é um clássico equivoco, muito comum e de certa forma “constrange” muitos africanos nas diásporas, uma vez que boa parte desses crescem com boas noções culturais sobre o Brasil, américas, Europa e o mundo. Sendo assim, apelamos em vista disso os professores de História e Geografia, sobretudo aos pais e parentes próximos, um pouco mais de paciência e dedicação na consolidação do processo de ensino e aprendizagem.

Em controversa, as redes televisivas e outras mídias sociais de grande porte, são categoricamente elementos formadores de opinião, porém, muita das vezes a África é passada como um lugar (país) e não como um continente, com pouco mais de 54 países e uma imensa e rica diversidade cultural entre seus povos. Essas informações, carecem de uma digna visibilidade, que parece ser um papel direcionado aos professores, mas acredita-se ser também de outros atores sociais.

Mario Cortella filósofo brasileiro, em um dos seus argumentos assegura que muita gente tem confundido educação e escolarização, afirma que escolarização é um pedaço da educação. Em um debate, da pergunta o que a família faria para ajudar a escola na educação dos filhos, em contestação assegurou o filósofo: não é a família

que ajuda a escola na educação dos filhos, mas a escola que ajuda a família na educação dos filhos fazendo escolarização (CATVE, 2014).

As histórias do antigo Egito em TV e cinemas é possível perceber as constantes e largas predominâncias à personagens caucasianas, conquanto as evidências e comprovações nos estudos aplicados do egiptólogo Cheikh Anta Diop indicam grande presença do povo (africano) preto. De acordo com Mercer Cook, o autor apresenta evidências documentais que sustentam sua teoria de que a civilização egípcia era de origem negra (COOK, 1989, tradução nossa). Outras leituras em *Black Genesis: The Prehistoric Origins of Ancient Egypt* de 2011, do autor belga Robert Bauval, e americano Thomas Brophy.

A mitologia dos países do Ocidente, a grega sobretudo tem sido ensinada sem restrições com estória e contos místicos as vezes até supersticiosos, deuses e outras entidades quando esse por sua vez é africana brotam descrenças e desacordos. Repare, o pintor italiano Sandro Botticelli (1445-1510) representa em seu afresco *Vênus* a Deusa do amor, *Afrodite* para os gregos; ou *Martes* deus da guerra *Ares* para os gregos tudo isso e muito mais é ensinado nos PCN escolares, por que? Não se fala de *Oxum* deusa africana da beleza, do amor, das águas, da fertilidade; *Ogum* deus da guerra, orixá das contendidas. Aqui questiona-se coisas humanas – a inclusão, a tolerância, a espiritualidade laica e o cumprimento das Leis Federais 10.639/03 e 11645/08 – no contexto (brasileiro).

Em suma, é possível mencionar muitos outros exemplos instigados nessa contextura, que de algum modo caricato, acarretam a abertura ou o processo de divulgação e visibilidade das múltiplas histórias, conquistas, invenções e inovações do protagonismo africano não só no Brasil, mas pelo mundo em si, assim como os africanos aprendem “eurocentricamente” sobre histórias do Ocidente.

Será, quando as grandes massas culturais e midiáticas começarem a falar sobre a África focando no aspecto positivo e dar uma visibilidade intermediária ao continente com dignidade, isso, quiçá mudaria a história má contada da África e dos africanos? Esse é só mais um reflexo de inconformação e desprazimentos dos vários maus retornos a respeito de assuntos africanos.

No contexto angolano por exemplo, o historiador Adriano Mixinge afirma que “as artes plásticas angolanas estruturaram outras pautas estéticas e conceituais que voltam a situar as formas da sua presença e incidência nos circuitos regionais e internacionais da arte e da cultura e elas estão muito longe de ser (re)apresentadas com a dignidade que elas merecem”. Existe de fato, honorabilidades que não têm sido reverenciadas.

Não obstante, entendemos igualmente que essa responsabilidade divulgadora deve ser compartilhada entre (nós), sobretudo descendentes africanos no compromisso certo de divulgar e contribuir na visibilidade da produção cultural e intelectual africana nas suas mais diversas áreas de atuação, desde a literatura, arte, cultura, ciência e tecnologia, política, filosofia, religião, educação, economia etc.

2.1 OUTRAS TERRITORIALIDADES E PERSONALIDADES

Algumas nações europeias e os Estados Unidos continuam sendo os polos dinamizadores do sistema da arte internacional –diferentes grupos político-sociais compõem e participam dessa massificação artístico-cultural e econômica. Por onde se passa e se pensa a produção da arte com pretensões de alcance mundiais o caminho por trilhar, muita das vezes segue com direção para essas sociedades, consideradas também como lugar de altos fomentos e mobilização de grandes eventos da arte configurando assim, grandes territorialidades das práticas artísticas.

Na África moderna, alguns grupos e/ou instituições têm se integrado na dinamização do sistema da arte, embora em caráter exordial obviamente a visibilidade não imprime o mesmo semblante ao do sistema ocidente tal como acima relatamos.

Temos dito que a ideia da arte foi dinamizada pelos europeus propriamente gregos, porquanto, << não se sabe quanto de conhecimento, esses absorveram do *Khemet* (antigo Egito) ver: (*Stolen Legacy* de George James, 1954) >>. contudo, a cultura da arte em museus e galerias, do crítico e do curador e outros, como se sabe ter seus prelúdios na Europa, sem contar com a aura, o impacto e fomento da arte desde as eras clássicas renascentistas, embora tudo isso acontecendo em períodos diferentes, percebe-se que tudo ou um pouco disso fez ao europeu abraçar tradicionalmente essa ideia da arte envolvida em aspectos culturais, políticos, filosóficos, econômicos, educativos e religiosos e com isso, tendo um retorno salutar.

Na África moderna, essa história não tem se contado da mesma maneira, por múltiplos motivos históricos, políticos e também de um passado colonial opressivamente destruidor. Hoje se vive uma África pós-colonizada, moderna – ainda assim, tem se observado pouco envolvimento de lideranças da parte dos estados ou privados em termos de gozos de seus poderes em acreditar e dispor-se a apoiar para impulsionar as atividades e/ou eventos da arte, o mercado da arte e a própria arte educação tal como os estados europeus e os Estados Unidos e alguns países das américas. Por exemplo o estado americano patrocinava as pesquisas do crítico de arte Clement Greenberg colocando à disposição desse autor um avião militar para eventuais necessidades; como Virginia Dwan agente privada e senhora das artes, chegou a

financiar boa parte do Spiral Jetty, a land art do Robert Smithson no início da década 1970 (DOSS, 2002, p.178); na França o museu do Louvre que é gerido pelo Estado francês através da Réunion des Musées Nationaux entre outros.

Entretanto na África pós-colonizada, pressupõe-se que poucos estados dedicam alguma atenção especial a arte e sua dinamização. Constata-se uma carência de proatividade para assuntos de apoios, fomentos para as atividades artísticas, nos parece não se consolidar o papel da arte educação nas sociedades pós-colonizadas. É uma luta; um problema, talvez se conserte quando o estado, os governantes e outras individualidades forem verdadeiros parceiros da arte – começar a observar a arte a partir da base – educação, formação, promoção e investimentos em nome da cultura.

Todavia, importante lembrar aqui ainda nesse segmento de territorialidades e personagens o consagrado político, poeta e ex presidente da república do Senegal Leopold S. Senghor um dos ícones entre os africanos nas matérias de apoio e dinamização da arte no continente. Senghor na sua nobre carreira e durante as suas constantes atividades culturais, realizou em 1966 o primeiro festival mundial de artes negras em Dakar capital do Senegal, fora outras suas contribuições na literatura e na universalização da arte africana.

À l'invitation du Poète Président, Léopold Sédar SENGHOR, Dakar a abrité du 1er au 24 avril 1966, le 1er Festival Mondial des Arts Nègres. Cette grande manifestation se situe dans le sillage des Congrès des écrivains et artistes noirs de Paris (1956) et de Rome (1959) qui avaient mis en exergue la contribution des écrivains nègres à la littérature mondiale. Elle fut surtout consacrée à la défense et à l'illustration de l'Art nègre. Selon les mots du Président SENGHOR, il s'agissait de « manifester, avec les richesses de l'Art nègre, la participation de la Négritude à la civilisation de l'Universel. (MBAYE, 2015).

Marcada pela euforia e o idealismo da época esse festival fez o Dakar tornar durante 20 dias a capital africana da cultura, o lugar privilegiado para defesa e ilustração dos valores do povo africano. Reuniu mais de 2,500 artistas vindo de 37 países, músicos, performers, e escritores incluindo Senghor e Aimé Césaire (dois dos três principais fundadores da corrente Negritude) contou com a participação Europeia dentre eles Andre Malraux o então ministro da cultura da França que na ocasião exaltou o

protagonista e anfitrião Leopold Senghor declarando: *Nous voici donc dans l'histoire. Pour la première fois, un chef d'État prend en ses mains périssables le destin spirituel d'un continent.* [então, aqui estamos na história. Pela primeira vez um chefe de estado leva em suas mãos perecíveis o destino espiritual de um continente].

[...] jamais il n'était arrivé, ni en Europe, ni en Asie, ni en Amérique, qu'un chef d'État dise de l'avenir de l'esprit: nous allons, ensemble, tenter de le fixer. Ce que nous tentons aujourd'hui ressemble aux premiers conciles. En face de cette défense et illustration de la création africaine, il convient pourtant, Mesdames et Messieurs, que nous précisions quelques questions un peu trop confondues depuis une dizaine d'années. Une culture, c'est d'abord l'attitude fondamentale d'un peuple en face de l'univers. Mais ici, aujourd'hui, ce mot a deux significations différentes, et d'ailleurs complémentaires. D'une part, nous parlons du patrimoine artistique de l'Afrique: d'autre part, nous parlons de sa création vivante. Donc, d'une part, nous parlons d'un passé; d'autre part, d'un avenir (MALRAUX, 1966).

O festival ficou conhecido também como FESMAN, depois do primeiro em 1966 foi seguido por outros em Lagos (1977), Kinshasa (1974) Dakar, (FESMAN, 2010) e até mesmo em outro estilo, Argel (Festival Pan-Africano, 1969). No ano retrasado comemorou-se em Dakar os 50 anos (1966-2016) em conferencia com tema memória e atualidade. Em suma, esse magnifico evento configura uma territorialidade que perdura até aos dias atuais, e marcada desde décadas de 1960 período histórico universalmente e também considerado ano da África, do grito da liberdade por ter renunciado a independência de mais de 15 países no continente.

Outras territorialidades são por exemplo as Bienais africanas, a de Cairo no Egito criado em 1984; Bienal de arte contemporânea Dakar em Senegal que teve o seu início nas décadas de 1990 (literatura) e 1992 (artes visuais); de Johannesburg na África do Sul criada em 1995 com curadoria do crítico angolano de arte Adriano Mixinge; Bienal de Lubumbashi no Congo iniciada em 2008, nessa sua 5ª edição (2016) sob direção artística de Toma Muteba Luntumbue; Trienal de Luana em Angola criada em 2006 com Fernando Alvim como comissário, embora criticado por Adriano Mixinge, até aqui o evento parece ser uma das principais plataformas para a arte contemporânea angolana. Na sua mais recente edição a terceira de 2015-2016 trouxe

como tema “Da utopia à realidade”; Ravy Bienal de Yaoundé em Camarões – encontro de artes visuais desde 2008; a Bienal de Kinshasa conhecida como “yango Bienal”; e mais recentemente bienal de Lagos na Nigéria instaurada em 2017, sua primeira edição em outubro do corrente ano em seis locais da cidade de Lagos sob curadoria do Folakunle Oshun e Amira Paree, a exposição conta mais de 40 artistas internacionais totalizando 20 países.

Com aprovação do Ministério do Turismo, Artes e Cultura do Estado de Lagos, a Bienal é organizada pela Akete Art Foundation, uma organização cultural sem fins lucrativos fundada em 2016 com o objetivo principal de promover a arte contemporânea na Nigéria. De acordo com Folakunle Oshun diretor artístico, uma conferência acadêmica coordenada por Erin Rice (Freie Universität Berlin) e Akor Opaluwah (Nottingham Trent University) na Universidade de Lagos realizou a exposição, juntamente com um programa de cinema.

Falando em cinema, tal como Dakar se fez capital das artes, Burkina Fasso é capital do cinema africano. Que já propõe realizar em 2019 o quinquagésimo aniversário, no entanto, desde 1969 que boa parte das produções de filmes de cineastas africanos em longa e curta metragem participam em competição no maior festival de cinema da África, conhecida continentalmente como FESPACO - Festival Panafricain de Cinéma et de Télévision de Ouagadougou em português [Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou]. Com objetivo de contribuir para a expansão e desenvolvimento do cinema africano como meio de expressão, educação e sensibilização e promover um mercado para filmes africanos e profissionais da indústria, esse evento é realizado bienalmente no mês de março em Ouagadougou. Nollywood, o cinema da Nigéria que criou a sua própria identidade e criou um novo formato que serve de exemplo para o mundo.

O festival (FESPACO) é exclusivo a cineastas africanos e da diáspora, dando abertura para a seção de não competição que é reservada para filmes de cineastas internacionais que têm uma perspectiva de África. Na sua primeira edição de 1969 reuniu apenas 23 filmes e 5 países, esse ano da sua 23ª edição o festival conta com mais de 100 filmes que competem para os prêmios em categorias que vão do melhor filme Curta ao melhor Longa da Diáspora e, igualmente o *L'Étalon de Yennega* o lendário (garanhão de ouro) é o mais alto prêmio concedido a um filme no FESPACO

nesse caso o Oscar de Hollywood. O diretor senegalês Alain Gomis foi o último vencedor do prestigiado L'Étalon de Yenenga pelo seu filme "Tey" (que significa "Hoje no Wolof", lançado em França sob o título Aujourd'hui), que segue as últimas 24 horas da vida de um homem. Fespaco é um festival que cresceu exponencialmente promovendo o cinema e a cultura africanos. Outros elementos que prezam importância nessa breve relação é o Centro Internacional de Culturas Bantu (CICIBA) criado em 1983 por uma iniciativa de ex presidente do Congo Omar Bongo. Com foco na identidade, cultura e ancestralidade a instituição realiza normalmente Bienais, conhecida Bienal de CICIBA desde 1985 em diferentes países da África. As exposições têm contado com participação de vários artistas por dentro da África dentre eles angolanos Jorge Gumbe, Francisco Van, António Ole Marcela Costa, Marcos Tango e Tomas Dombele (ANGOP, 2002).

Com sede em Libreville-Gabão, CICIBA trabalha com três principais planos de ação: banco de dados, pesquisa científica, produção cultural em áreas como arqueologia, linguística e tradições orais, etc, vela pela busca da identidade cultural dos povos bantu, o conhecimento profundo da herança ancestral e a preservação e promoção dos valores autênticos da África Bantu nesse mundo contemporâneo.

CICIBA, reúne nações membros como Angola, Camarões, República Centro-Africana, Comores, República do Congo, República Democrática do Congo, Guiné Equatorial, Gabão, Ruanda, São Tomé e Príncipe e Zâmbia. Recentemente o diretor geral dessa instituição Antoine Manda Tchewa participou de um evento o qual foi condecorado em São Paulo a convite do ILABANTU (Instituto Latino Americano de Tradições Afro Bantu) que reuniu entidades, diplomatas, professores, pesquisadores, jornalistas da África, Brasil e américas; com representantes inclusive de Cariacica – Espírito Santo.

Apesar de nível ou conjuntura diferente nos seus contextos sociais a Bienais na África funcionam tal como acontece no Ocidente por exemplo a veterana Bienal de Veneza; de Paris, de Berlin, de Nova York que pouco estendem seus destaques a obras ou artistas africanos, exceto ade Veneza que em maio de 2015 anunciou o prêmio leão de ouro para o artista ganense El Anatsui pelo conjunto de obra, e por recomendação do curador africano Okwui Enwezor; aliás, em 120 anos de Bienal Enwezor é o primeiro curador africano em 120 anos de Bienal (TOLEDO, 2015).

Ainda nessa Bienal na sua 55ª edição de 2013 o pavilhão de Angola foi contemplado com o leão de ouro – o prêmio de melhor participação nacional, com a mostra “Luanda, cidade enciclopédica” de Edson Chagas fotógrafo angolano composta de fotos de objetos quotidianos de sua capital. A curadoria foi feita pelo grupo Beyond Entropy. Na mostra, público pode levar cópias das fotografias consigo (o globo, 2013).

Das mais antigas a Bienal de Dakar é a que mais lidera em termos de visibilidade ou a mais destacada no continente iniciado nas décadas 1990, com foco na *la création contemporaine*, Dakar’art tem focado na liberdade de criação, destacando ao mesmo tempo a relevância da crítica africana e sua capacidade de contribuir de forma significativa para a reflexão sobre a criação contemporânea. O crítico de arte Simon Njami foi o comissário da última bienal de Dakar em 2016. Njami é igualmente co-fundador da revista francesa Revue Noire, criada em 1991 em Paris com o objetivo de demonstrar que "há arte em África". A revista é criticada em parte no livro de Adriano Mixinge Made in Angola, entre as páginas 135-136 (MIXINGE, 2009).



Fig.87 Cartaz do primeiro festival de artes negra em Dakar. (africainwords.com)

Fig.88 Cartaz da primeira Bienal de Dakar (biennaledakar.org)

Fig.89 Logotipo do CICIBA em Libreville. (cicibabantu.org)



Fig.90 Sede da FESPACO em Burkina Fasso. Kolab (panoramio.com)

Fig.91 Ministra angolana da Cultura Rosa Cruz e Silva recebendo do presidente da Bienal de Veneza o prêmio Leão de Ouro conquistado pelo Pavilhão de Angola (jornaldeangola.sapo.ao).

As grandes e médias eventos de Bienais da arte contemporânea na África são outros elementos sociais e artísticos que na sua forma congênita constituem territorialidades das práticas artísticas que muitas das vezes passa despercebido sem destaque ou visibilidade. As Bienais têm desempenhado um papel importante no continente proporcionando espaços, ao mesmo tempo dando visibilidades para a produção artística africana, revelando novos talentos da contemporaneidade africana.

Jan Vansina, história da arte historiador, relata nas suas pesquisas em África sobre história da arte, percebe algo que aqui chamaríamos de territorialidades, portanto, nessa reflexão o autor belga estabelece:

O fenómeno da moda intensificou-se sob o impulso de centros, numericamente restritos e geralmente instalados em grandes cidades, tais como Cairo, Túnis, Argel, Fez, Nairóbi, Lagos, Dakar, Kinshasa, Luanda ou Soweto. Esta evolução corresponde a modalidades características, relativas ao aumento do consumo visível² e ao poder de atração das elites, na qualidade de grupos de referência para milhões de indivíduos. A simples enumeração destes fatores demonstra o quão está o desenvolvimento das artes intimamente ligado à história geral, intelectual e material do período, bem como, oferece a evidência das marcantes influências, regularmente exercidas por estes aspectos, sobre todas as manifestações artísticas. Estas inter-relações não surpreenderiam, de imediato, àquele dedicado ao aprofundamento do seu estudo (MAZRUI, 2010, p.698).

Em Angola, a partir desse segmento artístico podemos citar eventos como prêmio nacional de cultura e artes a nível estatal; e Premio Ensa-arte a nível privada, iniciada em 1991 com uma periodicidade bienal, considerado uma referência no panorama das artes plásticas em Angola, contempla jovens conceituados criadores nacionais com obras de pintura e escultura, cujo o acervo contribuiu na composição do pavilhão de Angola na Bienal de Veneza de 2013 (Angop, 2016).

O Prémio Nacional de Cultura e Artes é a mais importante distinção do Estado Angolano neste sector, tendo como principal objetivo incentivar a criação artística e cultural, bem como a investigação científica no domínio das ciências humanas e sociais. Essas atividades artístico-cultural configuram territorialidades entre os principais eventos da arte nacional em Angola. Inclui-se nessa curta relação o Festival

Internacional de Cinema de Luanda (FIC Luanda) que em 2015 realizou a sua 7ª edição.

Nas pesquisas sobre personagens africanas que representariam uma territorialidade e visibilidade em suas produções artísticas ou marchands – dentre essas destacamos: o artista beninense Meschac Gaba (1961) que possui um museu de arte africana contemporânea Europa; o empresário e colecionador de arte contemporânea Sindika Dokolo (1972) do Congo (RDC) e Solomon Ogbonna colecionador nigeriano que reúne em seu acervo um pouco mais de 6000 peças de arte tradicional africana.

Meschac Gaba por si só, representa uma territorialidade portando uma mensagem de desconstrução e inovação promovendo a arte africana contemporânea fora da África através do seu museu itinerante denominada *Museum of Contemporary African Art* instalada na Europa atualmente na Inglaterra.

O museu tem circulado em alguns países, atualmente encontra-se no museu de Tate Museum, um museu nacional de arte moderna do Reino Unido sediado em Londres. Compreende quatro galerias: “Tate Britain (aberta em 1897), Tate Liverpool (1988), Tate St Ives (1993) e Tate Modern (2000), com a ainda a galeria online, Tate Online (1998). Foi fundada originalmente com o nome de National Gallery of British Art e renomeada após Henry Tate fundar um edifício especialmente para ela em Millbank, Londres” lê-se em (www.tate.org.uk/).

Com esse museu, o artista tenta desmistificar a imagem das artes plásticas africanas, desconstruindo estereótipos que perduram estigmatizado quando o assunto é arte africana principalmente na Europa onde muitas impressões parecem permanecer arquetípicas em máscaras e esculturas.

Para Gaba, esse Museu de Arte africana Contemporânea não é um modelo – é apenas uma questão, questionamento. É temporário e mutável, trata-se de um espaço mais conceitual que físico, uma provocação para o estabelecimento de arte Ocidental não só para atender ao contemporâneo da arte africana, mas também questionar por que os limites existiam em primeiro lugar.

Gaba conquistou seu reconhecimento mundial em fruto dos seus trabalhos em especial exposições individuais, coletivas e Bienais. Entre os seus mais conhecidos trabalhos estão as excepcionais *sweetnwess*, *sweet city* o qual o artista representa

diferentes cidades feita com açúcar uma delas apresentada na 27ª Bienal de São Paulo em 2014. O trabalho foi realizado durante uma residência em Recife, constatou a arquitetura dessa cidade era holandesa e não só, a participação dos descendentes africanos na construção da cidade. Associou tudo isso com os seus antepassados no cultivo da Cana-de-açúcar.



Fig.92 Trienal de Luanda na sua segunda edição de 2010.(fondation-sindikadokolo.com)

Fig.93 Meschac Gaba Sweet City, 2008. (buildingcollector.com)

O seu museu itinerante compõe-se de múltiplas peças e salas entre elas bibliotecas, restaurante, espaço humanista, sala de arte e religião, sala matrimonial onde artista expõe indumentárias de noivo e noiva do seu próprio casamento, sala de jogos, sala de música, salão, uma tenda de museu entre outras. Para ele são elementos familiares da maioria dos museus de arte ocidentais contemporâneos. No entanto, colocando essas atividades tradicionalmente subsidiárias no centro de seu projeto, Gaba questiona a natureza e função do museu e nossa relação com ela.

Segundo as informações do *Museu Tate*, Gaba apresentou a primeira parte de seu projeto, o Draft Room prefigurando muitas das preocupações conceituais e a abordagem estética que Gaba desenvolveria em salas posteriores, o Draft Room continha uma variedade incomum de objetos feitos à mão, encontrados e alterados.

De acordo com Kerry Greenberg, havia vários trabalhos feitos a partir de notas de desconto, bem como montes de alimentos cerâmicos que refletiam seu espanto com a superprodução excessiva na Europa. Em suma, o museu de Gaba é um espaço não

só para a contemplação de objetos, mas para a sociabilidade, estudo e jogo em que os limites entre a vida cotidiana e arte, observação e participação são desfocadas.

O trabalho desse artista constitui uma territorialidade e de alguma forma a visibilidade para a produção artística africana contemporânea.

O empresário congolês democrata Sindika Dokolo com residência em Angola, um dos mais notáveis colecionadores de arte contemporânea e antiga do mundo (FORTUNATO, 2015) até o momento faz um dos maior a referência nesse aspecto. Embora o crítico A. Mixinge questione com relação a certas veracidades em discursos, Dokolo acumula em sua posse uma larga coleção com mais de 5.000 peças (nytimes, 2015). Mil a menos do o nigeriano Solomon Ogbonna colecionador de arte africana conta com um acervo de 6.000 peças de arte clássica africana (africantime, 2013).

A coleção de Dokolo visa equilibrar a visibilidade da arte africana contemporânea no continente. O marchand congolês herdou do pai o interesse pelas artes, Augustin Dokolo, ex banqueiro e milionário e amante das artes africanas. Em uma entrevista à Agência Lusa (2013) Sindika Dokolo assegura não ter pretensões de ser reconhecido como um grande colecionador, mas antes de qualquer coisa *dar a reconhecer ao mundo os artistas africanos*.

Assim sendo, tal como Dokolo, o colecionador S. Ogbonna afirma ter sido influenciado pelo pai que julga ter envolvimento espiritual com artefatos da arte tradicional africana. Todavia, Ogbonna acredita ser ignorância atribuir poderes a obras de arte. Para ele as obras da sua coleção são nada além de uma forma de preservação de memórias e de advocacia de tradições e costumes africanos. Embora possuir obras encantadoras, as mesmas não são para comercialização senão para a preservação da história.

De acordo com o Jomo Fortunato crítico cultural, o colecionador congolês Sindika Dokolo, defendeu ter conseguido o retorno incondicional do património artístico nacional disperso pelo mundo, a favor do Estado angolano. Em 2015 o colecionador anunciou em conferência de imprensa no “The Club at the Ivy”, em Londres, a recuperação de duas máscaras “Mwana Pwó” e uma escultura “Chokwe”, pertencentes no passado ao Museu do Dundo ao Norte de Angola (FORTUNATO, 2015).

Com participação do artista angolano Fernando Alvim Dokolo constituiu a *Fundação Sindika Dokolo* para apoiar na promoção de festivais de artes e cultura em Angola e noutros países do continente, como recentemente em parceria realizou-se em 2013 a 7ª edição de Bienal de São Tomé e Príncipe instituída desde 1995.

Embora essa aura e notoriedade da coleção e da instituição Sindika Dokolo que também é associada a Trienal de Luanda, esses três itens não se escaparam das críticas do Ben Davis em seu artigo *Art and Corruption, 2003*; e da radiografia crítica do historiador e crítico de arte Adriano Mixinge, como se pode ler em seu livro *Made in Angola: Arte Contemporânea, artistas e debates* (2009, p.202, 269, 285).

Já em princípios de 2017 num artigo publicado na *Artecapital* (magazine vista de arte) o crítico angolano A. Mixinge flexibiliza ao refletir sobre a Instituição do senhor Dokolo, parece concordar com a contribuição Dokolista²² no aspecto da visibilidade tal como sugere esse capítulo. Assegura: à Fundação Sindika Dokolo, pese embora estar a contribuir para dar maior visibilidade a diferentes criadores, pela sua proximidade ao poder político, e até mesmo apesar de ser importante no que à dinamização da arte e da cultura angolana se refere e, também, a alguns segmentos da arte africana contemporânea.

[...] “as práticas curatoriais e os procedimentos de internacionalização que a fundação utiliza coloca, neste momento, os artistas que formam parte da sua colecção num estado de permanente suspeição” ... apesar da Fundação Sindika Dokolo, num passado recente, parecer estar a ir na boa direcção e ser notória a sua capacidade de reinvenção preocupando-se, por exemplo, pela música e pelo teatro local, ainda está por ver-se qual os efeitos reais e as consequências para as práticas e a criação artística locais (MIXINGE, 2017).

O Autor conclui fazendo referência às conquistas do Ministério da Cultura/ da Educação e do Ensino superior na criação do Complexo das Escolas de Arte

²² Refere-se a pessoa, ou a instituição Sindika Dokolo.

(CEARTE) e do Instituto Superior de Artes (ISARTES) um ganho para o Estado e sobretudo, a juventude angolana. Mixinge reconhece os esforços significativos do Estado, à vista disso, considera que ainda existe uma carência nos termos de uma formação artística de maior qualidade, aponta fragilidades no colecionismo de arte público e privado, a falta de revistas especializadas de arte e não só, uma crítica da arte ajustada às especificidades do panorama da arte contemporânea.

Para ele essas são uma das principais carências do sistema institucional das artes visuais e plásticas em Angola que contribui em certas ou muitas limitações.

Além do colecionador Dokolo o qual reside e atua principalmente em Angola, nota-se por outro lado a coleção de arte do empresário Angolano Nuno de Lima Pimentel que reúne em seu acervo mais de mil e 500 obras, de autoria de cerca de 80 artistas, segundo tem sido disponibilizado para algumas organizações e fundações de arte, museus e universidades quer nacionais quer estrangeiras, tais como Fundação Sindika Dokolo, Unap, Museu de Arte Moderna de Frankfurt, Museu SAD na Geórgia e Smithsonian Institute em Washington.

De acordo com o texto publicado no Jornal de Angola em novembro de (2016), em 2014, o colecionador Nuno Pimentel foi convidado para fazer parte do corpo de membros honorários da União Nacional dos Artistas Plásticos (UNAP) uma categoria atribuída a individualidades singulares e coletivas engajadas no desenvolvimento cultural nacional.

Entretanto, ao lado da Isabel dos Santos mulher mais rica do continente africano (FORBES, 2015) Sindika Dokolo configura-se entre os poucos maiores colecionadores de arte africana no mundo (nytimes, 2015). Participa regularmente de exposições, feiras de arte onde o mesmo apresenta os artistas que fazem parte da sua vasta coleção. Para ele, "a arte contemporânea africana deve estar acessível aos africanos e ter impacto nas suas vidas" afirmou em entrevista à New African Magazine. Fora da África existem muitos colecionadores nessa temática como o Eric Edward do Brooklyn que possui uma coleção de arte africana avaliada em 10 milhões de dólares; o francês Jean Pigozzi que acumula 10.000 peças (leparisien.fr/ 2017).

É importante lembrar aqui “África Remix”, grande exposição de arte internacional realizada em 2004 no museu kunst palast em Düsseldorf (Alemanha), depois Londres, Paris, Stockholm, Tokyo e posteriormente em Johannesburg Art Gallery na África do Sul que privilegiou conexões da África com a Europa e a Ásia e EUA, sob direção de camaronês de origem Simon Njami esse evento contemplou grandes artistas africanos em 25 países que comprovaram através de suas individualidades, suas práticas multidisciplinares, suas origens e natureza de suas pesquisas, que de fato a Africanidade não pode ser reduzida ao produto de uma cultura homogênea. Com essa exposição, Simon Njami conseguiu, pela primeira vez, conquistar a maior atenção internacional da arte contemporânea do continente. Talvez a partir das Africanidades – a reconstrução de uma identidade (singular) artística africana, seja essa, a maior territorialidade. No mais, África Remix foi um evento, contribuiu positivamente na divulgação das artes plásticas africanas contemporâneas.

Em suma, de tantos que de fato há em África selecionou-se pouco, é claro que não caberia aqui nem faz a nossa proposta mencionar tudo, portanto, é inconcebível nessa dissertação. No entanto, a propositura visou demonstrar um pouco sobre o que pode constituir ou pode ser considerado territorialidades de algum modo específico conforme foram relatados conquanto não se vê sua visibilidade como de costume as atividades ocidentais desse viés artístico. Boa parte dos assuntos aqui apresentados Para essa dissertação ou nesse capítulo não é senão outra forma de contribuir na promoção e visibilidade de alguns eventos e artistas africanos contemporâneos e sua inserção no circuito internacional da arte.

2.2 OUTRAS FORMAS DE PENSAR E FAZER ESCULTURA, ENTRE ESCULORES DA CONTEMPORANEIDADE AFRICANA



Osaretin Ighile. *Deities*, 2011, corda em armaduras de aço. (artbserver.com).

As técnicas da escultura tradicional conforme se observou são marcadas na África subsaariana desde o império dos povos Nok, considerada as mais antigas cerca de (500 a.c.); as terracotas e bronzes do Reino de Ife, do Igbo; dos antigos Reinos do Congo, dos Chokwe, dos Dogons, Lubas, Yakas, dos impérios de Adinkras, Songhai etc, embora também associada a religiosidades, esses compõem um dos marcos de reverência histórica africana no domínio de técnicas da escultura tradicional.

Para alguns, principalmente no Ocidente a arte africana é ainda largamente simbolizada por máscaras e esculturas tradicionais. No entanto, essa decrépita estereotipação tem tomado nos últimos anos um rosto e rumo pouco diferente, de maneira que muitos artistas na África e na diáspora têm se reencontrado plasticamente nos delírios poéticos e estéticos da arte contemporânea, sobretudo nos domínios de escultura, instalação, pintura, assemblages, vídeos e outros.

Nas investigações, percebeu-se em relatos de alguns artistas africanos da contemporaneidade uma pequena controversa com relação ao termo *arte africana*. Para eles, esse vocábulo é uma invenção estrangeira, criada pelos europeus na interpretação da cultura material estética dos povos africanos tradicionais. Nesse caso, seria diferente das *artes plásticas contemporâneas africanas* que aos poucos ou gradativamente tem tentado se integrar no cenário artístico internacional.

Para Mixinge a arte contemporânea africana já ganhou o seu espaço no circuito internacional de arte, tendo em conta a quantidade e qualidade das obras e artista que nos últimos anos têm estado a participar em exposições individuais ou em eventos internacionais de grande porte (MIXINGE, 2009).

Já para o senegalês Soly Cisse a arte contemporânea africana ainda é problemática, argumentou sobre o anseio de superar uma determinada apelação excessivamente ligada à identidade, calcada num certo primitivismo que ainda cerca fortemente tudo o que se refere ao continente africano:

É extremamente problemático, do seu ponto de vista, que um grupo restrito de pessoas – colecionadores, galeristas e curadores – definam o que seria a arte produzida no continente africano, bem como a circulação de uma certa produção que deveria corresponder à uma concepção de essência africana e demandas indenitárias, que deixariam os artistas do continente de “mãos atadas” (KOIDE 2015).

Cisse falava em debate no do 3º debate do encontro *Africa Africans*. Ao final da sua fala chamou atenção apelando a nova geração de artistas para que fiquem atentos, e não se reduzirem a tal apelo meramente identitário, que a produção artística deveria ser livre. Conclui assim o pintor, escultor e draughtsman senegalês.

Alguns autores como Claude Forest acreditam que o movimento, e o mercado da arte contemporânea existenas grandes cidades africanas. Aqui a questão parece não se referir ao tempo (era) em que se vive, mas, sim, o lugar. Ou seja, fora das grandes cidades quiçá esse movimento não tenha o mesmo sentido anterior falar em arte contemporânea? Parece um pouco esdrúxulo. Todavia, Ali Mazrui e outros autores apontam em seus argumentos que apesar de se viver hoje a era da arte contemporânea, as criações de escultura tradicional não cessaram, continuam em determinados locais específicos. Não todos aderiram as novas concepções e as

transformações na linguagem da escultura. Diferente da arte moderna, a arte contemporânea não nega a história – ela está associada a toda história.

Em seu livro intitulado *Caminhos da escultura moderna* de 1998, 1977 a historiadora e crítica de arte Rosalind Krauss afirma que a escultura do século XX adotou, repetidamente, formas que o público contemporâneo teve dificuldade de incorporar às suas ideias convencionais acerca da função característica das artes plásticas.

A autora americana sustenta que “isso foi tão válido para os objetos criados por Brancusi, Duchamp ou Gabo na década de 20 como o é para o trabalho de vários escultores dos últimos anos” (KRAUSS, 1998). Hoje, trilhando a segunda década do século XXI, apesar de muitas críticas, seria esse um dos melhores momentos da história da arte que estamos vivendo? ... que os críticos de arte o digam.

Entretanto, estudos das últimas décadas têm indicado novos olhares, novas críticas e novos diálogos no exercício de pensar e fazer escultura.

Desde décadas de 1980, diferentes artistas africanos e da diáspora têm ampliado plasticamente seus interesses em experimentar novas formas, novas estéticas, sobretudo na diversificação do material artístico para desenvolver seus trabalhos de escultura, pintura, instalação, assemblages, vídeo arte, entre outras.

Hoje, é comum perceber nesses trabalhos as mais diversas criações que contemplam sobretudo, o constante uso do material reciclado, diversificado; objetos encontrados quotidianamente na rua, os famosos *readymades*; com ênfase na variedade dos objetos em metal, plásticos, tecidos, materiais domésticos etc.

Ideias de esculturas que propõem não só, a transformação do espaço, mas, igualmente a relação entre a obra, espaço e espectador – instigando o pensar e a reflexão dos participantes – quanto a origem e o significado do objeto, o seu valor artístico presente no lugar; são propostas que buscam comover o espectador a identificar-se de imediato com os aspectos históricos e memórias, formais e conceituais interligando a obra, o autor (artista), o lugar e o próprio espectador.

A nova relação na linguagem da escultura africana, a que denominamos nesse capítulo de *“outras formas de pensar e fazer escultura”* revela uma nova crítica observada em suas poéticas de construções e estéticas impregnadas em alguns trabalhos de escultores africanos da contemporaneidade.

Em outras palavras, refere-se a uma tendência estética inspirada tanto nas suas tradições como nas suas realidades urbanas contemporâneas, onde são vistas series de experiências artísticas com propostas inusitadas e com poéticas que expressam esteticamente a vida, histórias do seu povo, o cotidiano político social tomadas também como um fio condutor ao senso crítico principalmente das suas mais diversas situações políticas, econômicas, culturais, filosóficas e religiosas.

Os trabalhos sugerem igualmente, uma releitura de significâncias de memórias de múltiplos fatos com relação a realidade dos seus países que de um modo arbitrário político e econômico emergem numa África em mudança e em desenvolvimento.

As técnicas são variáveis obviamente, parecem refletir uma forte relação entre escultura-instalação e assemblages. Os materiais são versáteis por sinal e bem diversificados, variam de madeiras, plásticos, tecidos, ferros, latarias a outros metais, contudo o grande destaque vai para as esculturas feitas de materiais reciclados, objetos encontrados no dia a dia dos seus quotidianos,

No lugar de monólitos e madeiras, para pensar e fazer escultura, boa parte do material desses artistas é extremamente heterogênea – doméstico e cotidiano onde é possível observar na composição formal e estética dos seus trabalhos a inserção de novos elementos como bacias, bidões e tambores de metal, garrafas, rolhas ou tampas de metal, fragmentos de armamentos militares, compostos de diferentes ruínas de automóveis, chapas de zinco, alumínio, containers e diversos materiais eletrônicos e outros etc., esses por sua vez, são lhes proporcionados novos significados, novos valores estéticos para torna-los materiais prima para arte.

Essa forma de pensar e fazer arte pode ser contemplada nos trabalhos de escultura e instalação de artistas africanos como o consagrado escultor ganês El Anatsui; artista consagrado angolano António Ole e F. Van-Dúnem, Dilomprizulike, Masongi Afonso, Osaretin Ighile da Nigéria, Aimé Mpane e Tsimba da República Democrática do Congo; Marco Cianfanelli da África do Sul, Ndary Lo de Senegal; Gonçalo Mabunda

de Moçambique; Romuald Hazoumé do Benin; Jone Ferreira, Pedro Pires, Nelo Teixeira de Angola entre outros. Artistas esses que estão em constante busca de novos preceitos, estudos e poéticas que permeiam na arte da escultura a inserção de novos elementos, novos discursos e novos olhares no tratamento da forma, espaço e a relação com o espectador.

Nas produções predomina uma diversificação dos materiais como os objetos recicláveis – uma forma ecológica e educativa que ao mesmo tempo contribui para a sustentabilidade e meio ambiente. Uma maneira de alertar a sociedade a refletir e entender que a partir de lixo algo pode ser transformado em arte. Por outro lado, por ser um meio mais econômico em termos de materialidade, manifesta de certo modo a crítica ao consumismo, um ataque ao sistema capitalista e os seus senhores, os principais gestores de esquemas de corrupção em África. Em uma das suas frases o escritor moçambicano escreve “a maior desgraça de um país pobre é que, em vez de produzir *riqueza*, vai produzindo ricos” (COUTO, 2005 p.23).

Bob Marley no auge da sua fama interrogado por um jornalista, se, o mesmo já se considerava rico? Em contestação Marley questiona: “o que é ser rico para você?” – Jornalista fez menção aos seus bens como riqueza! – Não, minha *riqueza* é a vida! Concluiu Marley. Dessa reflexão percebe-se que antes de qualquer coisa, entender que a vida é uma riqueza, e é ela que nos dá várias possibilidades de produzir e transformar. Nesse caso, produzir conhecimento e transformar vidas.

A postura sensacionalista do jornalista anteriormente citado, pode eclodir de certa maneira em argumentos do escritor Mia Couto, quando insiste sobre os “ricos” – “não são ricos, são endinheirados, rico é quem possui meios de produção; é quem gera dinheiro e oferece empregos”; “Na realidade, nossos ricos são demasiados pobres”, conclui o autor moçambicano. Assim, nesse olhar epistemológico que sinaliza o autor, vale aqui primar que no campo da arte se produz e se transforma; produz-se arte e conhecimento; portanto, produz-se riqueza.

Durante as pesquisas realizadas, constatamos que os últimos anos muitos artistas africanos têm encontrado na escultura novas formas e possibilidades de criação que de certo modo questionam o tradicionalismo da escultura clássica africana como por exemplo as técnicas em monólitos, madeiras ou outros.

Esses artistas têm se dedicado a várias pesquisas de criação no sentido de desenvolver novas críticas, poéticas e abordagens. Com isso, percebeu-se que as suas práticas inovadoras parecem revelar uma linguagem da escultura pouco mais ampliada aos olhos da estética contemporânea. E o que mais predomina nessas criações são os usos constante de *found objects* (objetos encontrados) ou materiais recicláveis que fazem a matéria prima e a base na construção dos seus trabalhos.

Por conseguinte, apresentamos a seguir alguns artistas africanos contemporâneos que têm desenvolvido novos diálogos sobretudo na arte da escultura explorando diversos materiais tais como *latarias, tampas rosqueáveis de garrafas, recipientes plásticos, cordas e tecidos, metais diversificados como chapas de alumínio, ferro, munições e outros fragmentos de armamentos de fogo* etc. com o propósito único de transformá-los em matéria prima para fazer arte e/ou criar suas belíssimas esculturas, os mestres dessa arte também são conhecidos como eco-artists (artistas ecológicos) pela conduta sustentável e contribuição pro meio ambiente.

Assim, no uso e domínio de *latarias e tampas de garrafas de bebidas*, destacamos o extraordinário trabalho do artista ganense El Anatsui (1944), radicado na Nigéria, considerado um dos maiores artistas contemporâneo africano, esse escultor conquistou seu reconhecimento mundial por criar obras de arte complexas usando objetos simples proporcionando-os novos significados e valores estéticos.

Anatsui possui uma abordagem transformadora de materiais que lhe permite reciclar tampas de garrafas de bebidas alcoólicas, latas de leite, garrafas de reabastecimento, madeiras, arames, placas de alumínio etc; que através do mesmo consegue construir poéticas e buscar diálogos estéticos nas suas diversas produções em técnicas de tapeçarias, esculturas e instalações de grande porte.

Anatsui é indiscutivelmente o artista mais proeminente da contemporaneidade africana. De acordo com Fred S. Kleiner (2015), o único entre os artistas africanos que conseguiu estabelecer sua reputação internacional sem deslocar ou transferir seu atelier para Europa ou América, sua oficina permanece em Nsukka na Nigéria. Porém, talvez não seja um caso único, embora com trajetórias e experiências artísticas

diferentes, encontramos nesse aspecto o beninense Romuald Hazoumé que também tem mantido o seu trabalho em Porto Novo Benin, vivendo e trabalhando e tem construído uma carreira internacional muito promissora com exposições em diferentes lugares do mundo incluindo Europa e os Estados Unidos.

Sendo assim, o artista ganense passou a sua vida adulta na Nigéria, também como professor de escultura na Universidade. Inicialmente trabalhava a escultura de modo mais tradicional usando a madeira, manganês e cerâmica, mas sempre explorando formas inusitadas como pode se ver em *Chambers of Memory* de 1977 e *Devotes* de 1987. Contudo, foi com incansável uso de material reciclável que encontrava na rua da cidade de Nsukka que construiu a sua brilhante carreira internacional.

Em 2015 venceu o inédito prêmio leão de ouro da *Bienal de Veneza* pelo conjunto de obra, primeira vez na história da arte africana. Embora na edição anterior o pavilhão de Angola tenha levado o prêmio leão de ouro pela participação nacional. Anatsui registrou participações nas edições anteriores de 1990 e 2007 nessa mais importante mostra italiana. Porém, observamos que algumas críticas foram levantadas como declaram os autores Andrew Finegold e Ellen Hoobler em seu mais recente trabalho²³ afirmando:

[...] “artistas contemporâneos não-ocidentais, não estão somente combinando sua tradição com o modernismo, mas estão ativamente comentando e apropriando-se da arte e da cultura do Ocidente. Às vezes, assume a forma de reutilização os descartados ocidentais, como nas tampas de garrafa do El Anatsui de África”. “Mas em 2015 ele ganhou o dia mais do que qualquer arte primitiva” (FINEGOLD, 2017 p.239, (tradução nossa).

Todavia, no modernismo os artistas negavam a história, já o artista contemporâneo está associado a toda história, a antiga e a nova, de fato, Anatsui deve se encachar nesses moldes de pensamento. O poeta nigeriano e crítico de arte Okwi Enwezor referindo-se ao trabalho e o prêmio desse artista declarou: “que esse é um reconhecimento digno de sua dedicação constante a inovação formal e a afirmação do papel das tradições culturais e artística da África na arte contemporânea”.

²³ Livro: “Visual Culture of the Ancient Americas: Contemporary Perspectives”, editado por Andrew Finegold, Ellen Hoobler, Copyright 2017, University of Oklahoma Press, Norman, USA.

Para ele, El Anatsui é talvez o artista africano mais importante e ativo hoje no continente, enfatizou a sua contribuição na afirmação dos artistas contemporâneos africanos na cena global; Enwezor que na altura tinha sido indicado coordenar a curadoria da próxima edição da bienal, no caso, a de 2017, como se leu em (Museuafrobrasil.org, 2015).

Para Anatsui, reciclagem é como um princípio estético para discutir aspectos da cultura e da política africana pós-coloniais - desde histórias comerciais de corrupção e consumo. Relata de igual modo as mudanças da África colonial e África independente. As tradições e memórias do povo africano escravizados.

Aqui o artista faz igualmente referência as bebidas ligando-as ao trabalho escravo na produção de cana de açúcar nas américas que posteriormente iria para Europa e talvez ou depois à África, fazendo um processo de tríade entre os três continentes, África, Europa e América. Quiçá esse seja um dos simbolismos da reutilização das tampas de garrafas de bebidas transformando-as em arte como o mesmo argumentou em entrevista com o professor e curador Chika Okeke Agulu em 2011 na Francine Clark Art Institute em Massachusetts.

As ousadas criações impressas em seus trabalhos de tamanho colossal, as famosas “cortinas de metal” ou *esculturas de metal*, causam reflexão e revelam uma arte que surpreendeu as expectativas – rompeu com o tradicionalismo e paradigmas sociais e não só, evidencia uma riqueza multicultural e o potencial de um povo que há séculos vem reconquistando o seu espaço, reconstruindo a sua história. Isso se reflete não só no campo das artes, mas também em outras áreas de conhecimento.

Os seus mais conhecidos trabalhos feitos com material reciclável, ora são tratados por alguns autores de esculturas outrora de instalação, apesar da forte relação são em ambas técnicas, são de fato, duas linguagens com propostas diferentes. Instalação é uma vertente artística contemporânea composta por materiais organizados em um determinado ambiente. Ela pode ter um caráter efêmero ou pode ser desmontada e novamente recriada em outro lugar. Em vista disso, diferente do que tradicionalmente ocorre com a escultura.

Quando em entrevista lhe é perguntado pelo Chika Agulu, que falasse sobre o processo de como fazia suas *esculturas de metal* – Anatsui respondeu: são

originalmente feitas com tampas de garrafas de bebidas alcoólicas como whisky e outros presentes na cidade de Nsukka onde o mesmo reside. Ou seja, mantendo a ideia de *escultura* em vez de instalação. Agulu hoje é professor de história e teoria arte africana e diáspora na Universidade de Princeton nos Estados Unidos.

Talvez seja pouco relevante insistir no nome correto entre – escultura ou instalação, a própria história da arte tem registrado essa abertura e flexibilidade interpretativa desde a primeira metade do século XX com os trabalhos como *guitarra* (1912) e *violino* (1914-15) de Picasso, urinol (mictório) de Duchamp entre outros, em referência igualmente os desdobramentos críticos e trabalhos retratados pela historiadora Rosalind Krauss nas décadas de 1970, o conceito da arte escultura se expandiu ganhando novas relações, Krauss fala de *escultura ambiental* quando faz menção ao sentido amplo da teatralidade (Krauss, 1998p.244) Joseph Beuys com a sua *escultura social* no conceito ampliado de arte, e em arte como ato filosófico. Entretanto, os trabalhos do Anatsui são fenomenalmente bem-sucedidos que por si só, oferecem definitivamente um aplicado e premiado *estudo de caso* principalmente para autores africanos de diferentes cantos do mundo.

Tal como anteriormente referimos a escultura contemporânea africana indicam inspirações nas tradições africanas, os trabalhos de El Anatsui são produzidos a partir de suas memórias, como as redes de tapeçaria e as redes das pescas que usufruiu em serviço de pescaria em Gana quando mais novo.

Anatsui questiona igualmente nos seus trabalhos o *estar no mundo* e não o conhecer ao mesmo tempo – Chama a nossa atenção, desafiando o nosso olhar ao mundo (o lugar) em que vivemos, e ao que está a nossa volta.

Anatsui é um escultor ousado e de enormes desafios, se difere de qualquer outro artista. Suas sensibilidades ideias e emoções refletem na sua arte com formas extravagantes e cores intensas destacados em suas esculturas colossais de metal.

Um sinônimo de experiências extraordinárias e dono de um talento inovador seus preceitos estéticos expressam no seu todo uma ruptura com a Tradicionalidade da escultura africana e desencadeando uma nova estética que na extensão de linguagem escultórica contemporânea na África.

Um fator que despertou a nossa atenção nos trabalhos de Anatsui foi a forma como são construídos delicadamente cada detalhe que compõe a gigantesca conjuntura das obras. John Stomberg (2015) em *Guide to the Masters* afirma que cada peça reflete uma vida humana”. Logo cada peça é um fragmento reitero e necessário na construção da obra; na busca de uma estética numa linguagem conceitual e contemporânea. Além de artista, Anatsui é um ser humano de profunda generosidade, e isso e isso está impregnado em seus trabalhos e na maneira como trata as pessoas. Até mesmo, antes de se tornar artista escultor de grande atelier como o localizado na cidade de Nsukka, o mesmo era arte educador e essa sua generis proposta permanece refletido nos seus trabalhos.

Muitos autores pesquisam o trabalho extraordinário do escultor ganense, dentre eles, John Stomberg. Chika O. Agulu, Lisa M. Binder, Amanda Gilvin, Susan Vogel historiadora de arte que no seu livro intitulado *El Anatsui Art and Life* retratou temas relacionadas à suas políticas de produção e a relação com a sua comunidade intelectual da Universidade da Nigéria. No mais Vogel traça os fios entrelaçados das ideias, a vida e a arte de Anatsui, da busca juvenil e do desejo de expressar a história de África no trabalho de hoje que pode ser imenso e etéreo.

Possui um registro de participação em bienais e exposições em museus e galerias importantes pelo mundo. Hoje constitui um diferencial no mercado das artes entre obras contemporâneas de artistas africanos. Portanto, o trabalho de El Anatsui, demonstra com clareza como a linguagem da escultura vem se expandido, numa africa que carregou por longos anos enigmaticamente o tradicionalismo da escultura.



Fig.94 Pablo Picasso, *Guitarra* 1912-13. (CVITA)

Fig.95 Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917 (KRAUSS)

Fig.96 Pablo Picasso, *Violino*, 1914-15 (CIVITA)

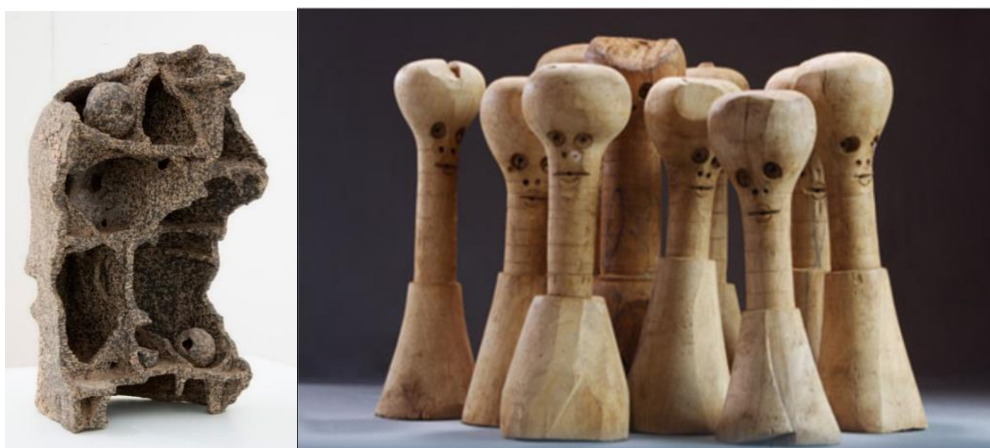


Fig.97El Anatsui, *Chambers of Memory*, 1977, ceramic and manganese. GALLERY, NEW YORK.

Fig.98El Anatsui, *Devotees*, madeira black afara, 1987. (el-anatsui.com/).



Fig.99 El Anatsui, *In the World but Don't Know the World*, 2011.

Alumínio e fio de cobre 560 por 1000 cm. (el-anatsui.com/)

Fig.100El Anatsui *BA*(conjunto de tampas de garrafas). (el-anatsui.com/)



Fig.101 El Anatsui, *Skylines*, 2008. Alumínio e fio de cobre, 245 por 825 cm

Fig.102 El Anatsui. Trabalho de El Anatsui



Fig.103 El Anatsui,

Fig.104 El Anatsui, Tin and copper wire, *Drainpipe*, 2010. (el-anatsui.com/).



Fig.105 El Anatsui (el-anatsui.com/)

Fig.106 El Anatsui pousando com o prêmio *Leão de Ouro* da Bienal de Veneza 2015.
(<http://el-anatsui.com/news/page/4/>)

Já no uso e domínio do *material doméstico* essencialmente *plástico*, o destaque vai para Romuald Hazoumé (1962) da República do Benin, pela predominância das suas séries de máscaras e instalações feitas de bidões (galões) plásticos e outros objetos recicláveis que depois são transformados em trabalhos de arte. Considerado uma das suas formas questionadora – ao tradicionalismo da escultura.

Assim como ganense El Anatsui, Hazoumé usa a arte para contar histórias e tradições do seu povo. Como artista, suas críticas apontam mais para os contrastes e injustiças sociais, resultado de uma gestão débil e desintegrada do governo do seu país – mas isso não se refere exclusivamente ao Benin, boa parte dos países africanos é governada nesse arquétipo *corrupto*, a famosa herança colonial; ou seja, bastou erradicar o colonialismo europeu para se metamorfosear outro, um neocolonialismo, onde é possível ver africano colonizando outro africano.

A sua instalação intitulada *la bouche du roi*, (1997-2005), retrata um pouco mais dessa reflexão, que fez o artista mergulhar na história através da sua arte e trazer à tona memórias de repugnantes fábulas de história da escravidão, esse artista denuncia as insensibilidades e os maus tratos europeus e sobretudo as eventuais cumplicidades de “alguns” reis africanos nesse processo escravocrata. Ver *figura 107*,

O trabalho retrata ironicamente o clássico navio dos escravos com mais de 300 máscaras feitas de galões de combustíveis recortados, representando africanos escravizados em navio. A máscara amarela em frente representa a liderança europeia e a preta o rei do Benin e as eventuais cumplicidades.

Porém, em contrapartida, a crítica se reverte também em outros olhares e a cena se repete em outro contexto que configura a realidade atual da exploração e a comercialização de combustíveis que tem impactado entre africanos, seus líderes e as multinacionais estrangeiras em negócios que favorecem singularidades.



Fig.107 Romuald Hazoumé, **la bouche du roi** (a boca do rei), 1997-2005: The Menil Collection
 Fig.108 e 109 Romuald Hazoumé, **la bouche du roi** (**Detalhes**): BBC, <http://news.bbc.co.uk>

O artista beninense acredita que "As palavras de um rei podem significar morte" diz Hazoumé; os reis africanos foram cúmplices no tráfico de escravos e, hoje os "reis" contemporâneos conhecidos por outros nomes - presidente, chanceler, primeiro ministro - ainda afetam profundamente nossas vidas, conclui. (JOHNSON, 2005).

De acordo com Annette Fromm, esse trabalho foi adquirido pelo Museu Britânico e circulou aproximadamente em 5 (cinco) museus do Reino Unido visando uma parceria no momento em que aquela nação estava engajada no seu bicentenário ato de abolição que proibiu o tráfico de escravos no atlântico (FROMM, 2014).

Romuald Hazoumé vive e trabalha em Porto Novo - Benin, sua arte é considerada um protesto, um apelo à justiça, um ato de coragem de sua parte por denunciar o tráfico de petróleo que vem da Nigéria para o seu país. Uma atividade contrabandista controlada por gangues criminosas das fronteiras perigosas entre os dois países, que consequentemente tem sacrificado todos os anos vidas de muitos jovens, principalmente os mais vulneráveis que acabam por optar nessas práticas.

A arte tem de fato essa potencialidade com propostas envolventes, questionadoras, desafiadoras e denunciante. Como se sabe, a *Pop-art* do americano Andy Warhol denunciou a massificação da cultura popular capitalista, sobretudo o consumismo; os expressionistas alemães revelaram denúncias de críticas e crimes sociais; *guernica* do espanhol Pablo Picasso; *os quebradores de pedra* do francês Gustave Courbet; *o vagão da terceira classe* do Honoré Daumier, são obras que denunciaram pobreza e

trabalho braçalmente forçado do século XIX; e muitos outros, como pode se ver igualmente nos trabalhos dos contemporâneos Branksy, Pejec; Jean-Michel Basquiat que deixava bem claras as dicotomias sociais em suas obras. Muito presente também na literatura, em uma das suas frases, escreveu o poeta português Cesário Verde "A mim o que me rodeia é o que me preocupa".

Em 2007 durante uma entrevista no evento da *Documenta* ²⁴12 em Kassel na Alemanha, contestando à uma crítica ocidental, Hazoumé disse: (Se) "*Um africano deve fazer máscaras – então fiz máscaras*"; referindo-se aos estereótipos que estigmatizaram a arte africana – entendemos a necessidade da desconstrução desses tipos de pensamento cético para uma arte africana moderna ou da contemporaneidade. Todavia, o artista africano se inspira de sua história e cultura que compreende tanto os aspectos tradicionais como modernas para fazer sua arte. Em outra entrevista dessa vez, dada à BBC Africa em 2009, sublinhou Hazoumé nas suas declarações a sua relação com a Tradicionalidade e modernidade, afirma: *iam a tradicional mask maker and i become a modern mask maker*.

Muitos artistas africanos contemporâneos passam por esse tipo de constrangimento sistematizante, Meshak Gaba artista beninense (África Ocidental) de renome internacional, possui um currículo artístico extraordinário e um trabalho de excelência artística como o *sweetness a sugar city*, o seu itinerante *museu de arte contemporânea africana* construída na Europa, com a proposta de demonstrar uma arte africana moderna. Todavia, há críticas de certos visitantes e atores sociais que especulam estereotipadamente encontrar o que os tende agradar como máscaras ou series da arte clássica africana conforme a estereotipia pregada.

"A percepção da Arte africana na Europa continua a ser conflituosa e ainda, a Arte colonial, continua a ter uma leigião de saudosistas, declarou MIXINGE (2009)".

²⁴ Documenta é um enorme show de arte contemporânea que acontece a cada cinco anos em Kassel, na Alemanha.

Entretanto, a arte como um fenômeno social e universal, ela se manifesta em artista de alguma forma e se relaciona com a sociedade de múltiplas formas.

Nessa relação arte, artista e sociedade, o beninense Hazoumé usa galões velhos de plástico – comum para transportar óleo ou combustível e dessa forma construir suas ideias e em seguida transformá-las em trabalhos de arte, dando-os novos significados e valores estéticos.

É através dessa arte que ele consegue contar as várias histórias e tradições do seu povo, as críticas sobre injustiças sociais, refúgios, escravidão, cumplicidades dos dirigentes governamentais no comércio ilegal de combustíveis sobretudo petróleo que vem da Nigéria que a décadas afeta aquele país, uma crítica implícita à presença de empresas petrolíferas multinacionais na África Ocidental como pode se ver na vasta produção de suas famosas máscaras, instalações e esculturas.

As máscaras de Hazoumé, relatam histórias humanas difíceis sobretudo na sociedade beninense. Elas representam rostos de pessoas afligidas com diferentes situações sociais, realidades de muitos países, realidades humanas. Porém são tipos de assuntos que muitos abstém-se optando por não falar.

Em uma das suas declarações Hazoumé diz que “a maioria das máscaras são retratos de pessoas reais”, algumas mascaras acompanham-se de penteados femininos e expressões faciais realísticas. Compostas geralmente de bidões (galões) plásticos de óleo ou combustível, as alças e os bicos de pressão configuram os traços predominantes do rosto, com efeito de silhueta ao fundo da alça formam máscaras misteriosamente humanas, outros elementos são complementados com cabelos sintéticos, tecidos ou outros.

As máscaras de Hazoumé consistem em latas de plástico antigas, resíduos metálicos e de tecido, fios, sucata, cordas, cabelos artificiais, escovas, resíduos de madeira e resíduos de civilização, como armações de espetáculos, facas plásticas ou registros. Usar galões plásticos para fazer máscaras, para Hazoumé “significa falar das pessoas, alega que é possível perceber nas pessoas que carregam os galões de petróleo cada uma os seus costumes, religião, formas de educação são lidos em cada recipiente plástico”, afirma o artista. O trabalho desse artista é também conhecido como a arte da resistência.



Fig.110 Romuald Hazoumé. *Detalhe* de uma máscara africana moderna e outra clássica Costa de Marfim, (Metropolitan Museum) (a direita). (Edição particular).

Fig.111 compilações de diferentes mascaras de Romuald Hazoumé.



Fig.112 Romuald Hazoumé. *Rat- Singer: Second only to God*, 2013. Mixed media installation, 400 x 600 x 600cm (October Gallery)

Fig.113 Romuald Hazoumé. *Exit Ball*, 2009. Plastic and metal, 210 x 210 cm. (fondationlouisvuitton)



Fig. 114 Romuald Hazoumé

Fig. 115 Romuald Hazoumé, *Avion de Terre* 2004, Fotografia em papel ed. 1/6 | 120 x 80 cm, Col: Queensland Art Gallery, Licensed by Viscopy, Sydney, 2010. (Buala.org)

Fig. 116 Ndoye o Comercio ilegal de petróleo em Benin (. afd.org)



Fig.117 Romuald Hazoumé 'Rouleau decompresseur.', Kim Harrisberg. (urbanafrika)

Fig.118 Romuald Hazoumé. *symbole de perpétuité - Rainbow Serpent*

Já no uso e domínio de metais como ferro, munições e outras matérias de amamentação seguimos destacando os trabalhos dos mestres escultores contemporâneos Freddy Tsimba (1967) do Congo (RDC), Ndary Lo (1961-2017) do Senegal, Gonçalo Mabunda (1975) de Moçambique.

Os três nomes acima mencionados, são escultores com trajetórias e experiências diferentes, embora africanos pertencem a países e culturas diferentes, todavia convergem também em determinados aspectos.

Os três usam essencialmente o ferro e outros metais; trabalham essencialmente com escultura e instalação; suas poéticas de criação questionam e não só, parecem distanciar-se da escultura tradicional africana. Em seus trabalhos exploram temáticas precisamente sociais, como críticas e denúncias sociais partindo, sobretudo de suas experiências urbanas de vários contextos de seus países como a nível continental.

Dessas temáticas sociais pode-se observar entre os trabalhos desses artistas as mais variadas representações de mulheres grávidas, representando a família, a sociedade e questões de outras especificidades sociais. Freddy Tsimba sustenta que retrata bastante mulheres gestantes como símbolo e advertência de alguém que espera construir família, reforça que é também uma forma de dizer “a vida é mais forte apesar da guerra e dos problemas”; aqui o artista se refere ao conflito armado da guerra civil que assola o seu país a mais de uma década com o regime dos Kabila desde 1997 após a queda do antigo presidente Mobutu.

F. Tsimba também é conhecido como um artista em tempos de guerra e os seus trabalhos como esculturas da vida, afirmou em depoimento que desde os seus 21 anos vem circulando as ruas de Kinshasa, África e Europa e tudo um pouco com a missão de recuperar objetos que perderam um certo sentido ou significado e através da arte tenta dá-los novos corpos, para que se edifiquem.

O artista congolês democrata trabalha com memórias quotidianas e tradições do seu povo. Para ele a cidade de Kinshasa onde vive e trabalha, é um lugar que se assemelha e reflete bem as diferentes histórias de vida da sua comunidade e não só, é um lugar especial que o inspira com excelentes propostas de trabalho de arte.



Fig.119 Freddy Tsimba **famille**. (freddytsimba, com/gallery)

Fig.120 Ndary LÔ. - **Echographie** I, II, III, 1999, esculturas-ferros e bonecas, 190cm, 140cm, 189cm.



Fig.121 Gonçalo Mabunda Trabalho de Gonçalo Mabunda– (Iga Motylska)

Fig.122 Osaretin Ighile's 'Socially Conscious



Fig.123 Freddy Tsimba. **Silhouette**. solda com capsula de munição (freddytsimba, com/gallery)

Fig.124 Freddy Tsimba. **Aux arrêts**. (freddytsimba, com/gallery)



Fig.125 Freddy Tsimba –Trabalho de Freddy Tsimba. (freddytsimba, com/gallery)

Fig.126 Freddy Tsimba. **au-dela-de-lextreme**. (freddytsimbs.com/Gallery)

Temas sociais e/ou quotidianas predominam nos trabalhos desse artista congolês democrático e o uso do metal variado com destaque para o ferro e matéria de guerra que para ele é uma forma de prestar homenagem e dar voz aos que perderam suas vidas ou foram abandonados e esquecidos. Uma crítica antes à sociedade e sobretudo aos governantes, entidades e outros.

Argumenta que embora a triste e dura realidade social não pode se fazer de cego ou de esquecido de forma não ver tudo o que se passa ao seu redor. Os trabalhos de Tsimba falam por si, transcreve esteticamente a relação que se estabelece entre o sujeito e o Outro, onde, no lugar do Outro, situa-se a palavra, a linguagem – quando o inconsciente aparece como trans-individual, ou seja, como discurso do Outro.

Para Tsimba o seu trabalho de forma geral vai além de um meio de expressão, é, portanto, antes de qualquer outra coisa, um meio de pesquisa com relação a ele e ao Outro. E a escultura é um questionamento de vida conclui.

De acordo com a entrevista concedida ao Roger Pierre Turine (2007) no Body at Heart of Artransit, Tsimba assegura que as cabeças rapadas em alguns dos seus trabalhos representam o desmatamento que aflige a África, a quebra do equilíbrio natural. Faz referência a floresta como a mãe, e uma vez que se corta uma árvore, mata-se uma vida!



Fig.127 Freddy Tsimba. **Maison de la paix** (casa da paz) (freddytsimba, com/gallery)

Fig.128 Freddy Tsimba. **Maison de la paix** (casa da paz) (Habibou Bangré-rfi.fr/)

Tsimba tem construído casas (objeto casa) em diferentes lugares como em Benin, Congo (RDC), Bélgica usando facões soldadas entre si para comunicar paz e sobrevivência, de acordo com Habibou Bangré (2014) em um desses trabalho o artista usou 999 facões importados da China; faz menção ao número “9” que simboliza os nove meses de gestação uma temática muito presente em seu trabalho. Com isso, artista afirma que as casas são de paz e amor; e espera que o facão se torne uma ferramenta de sobrevivência – e não como é usado aos homens para tirar vidas. Uma alusão ao genocídio dos povos *tutsis* em 1994 em Ruanda e às rebeliões ou indivíduos que matam em qualquer lugar do planeta com facões.

As instalações escultóricas de Tsimba, feitas com cápsulas de munições e ferramentas militar ou com facões são, portanto, uma acusação direta de guerra.

As esculturas de Freddy Tsimba e Gonçalo Mabunda se distinguem do escultor senegalês Ndary Lo ou por exemplo do escultor camaronês Joseph F. Sumegné. Apesar da diversificação do *metal* possui uma relação forte em diálogos de apropriação do material ou fragmentos de armas de guerra reciclado e disfuncionais, transformados em meio de expressão para trabalho de arte –marcadamente em munições, cápsulas, carregadores, canos, coronhas e diferentes artefatos explosivos, portanto esse aspecto de alguma maneira torna impecável a sua identidade artística, visual e estética efetivamente *sui generis*.

Gonçalo Mabunda parece ser o mais destacado nessa caricatura estética, suas esculturas e máscaras são feitas essencialmente com metal e armas disfuncionais de guerra, o qual tornou sua característica principal e de certa forma consolidou a sua identidade na expansão da linguagem escultórica.

Possui uma larga produção construída substancialmente de máscaras e tronos; com uma poética diferenciada, suas esculturas e mascaras parecem inspiradas da arte tradicional africana, que transitou para os tempos modernos trazendo-nos novas mensagens, novas narrativas, críticas e estéticas a partir de suas práticas artísticas contemporâneas fruto de suas relevantes pesquisas e tendo nesse aspecto bons resultados e um retorno profícuo com o seu público a nível local e internacional.

Mabunda pertence a uma geração jovem de artistas diferente por exemplo dos mestres Vasco Campira, os irmãos Estevãos, Mutemba e Malangatana. sua relação com metal e artefatos de guerra é inexplicável... iniciou sua carreira como assistente do mestre sul-africano escultor Mandries Bota, as suas máscaras com formas antropomórficas assim como as suas inusitadas esculturas apresentam características extremamente expressivas nos seus aspectos formais e estéticos.

Ele considera o seu trabalho uma inovação, faz referência a máscara e escultura tradicional moçambicana especificando a madeira principalmente como é o costume no seu país e conseqüentemente surge ele com outra forma de pensar e fazer esculturas, mascaras sendo essa, a partir de armas e artefatos de fogo reciclados, que muitos das vezes foram considerados lixo. Segundo o artista, o material é liberado

com autorização da polícia militar. essas armas são antes destruídas e tornadas disfuncionais só depois são disponibilizadas para o artista.

Poderia se dizer se não for tão metafórico, as máscaras de Mabunda parecem literalmente as de Romuald Hazoumé em uma versão de metal. Embora de poéticas de construção diferentes parecem transmitir uma estética que se assemelha ou se coaduna de algum modo num referencial histórico.

E não só, o discurso que fazem sobre o poder e reis africanos. Como se retratou na obra *la bouche du roi*, Hazoumé declara “da boca do rei saem palavras que podem significar morte”; já a obra *o trono de um rei africano* nesse trabalho Mabunda, argumenta, a cadeira de rei tem poder e pode matar.

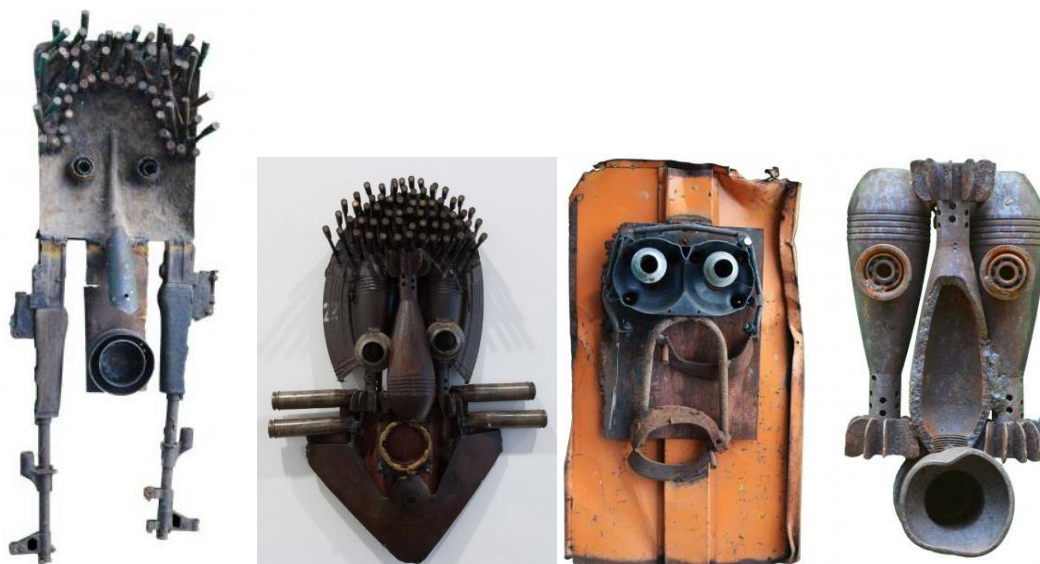


Fig.129 Gonçalo Mabunda. **Curioso de aprender**, 2003 metal/armas recicladas (goncalo-mabunda.com)

Fig.130 Gonçalo Mabunda. **Máscara s/ título**, 2015. (<http://www.jackbellgallery.com>).

Fig.131 Gonçalo Mabunda. **Patrão estrangeiro**, 2013. (goncalo-mabunda.com)

Fig.132 Gonçalo Mabunda. **O estranho**, 2013. (goncalo-mabunda.com)

De acordo com o escultor beninense Hazoumé as suas máscaras representam rotos e contos tradicionais do seu povo. Para Mabunda, as suas máscaras de representam o olhar verdadeiro por traz da máscara histórias locais, memórias da guerra que assolou seu país Moçambique; inspiradas a partir da arte africana tradicional, todavia assume um teor modernista próximo das imagens da arte do Picasso e Braque a qual

ele chama de nova geração; Hazoume chama de mascarar africanas modernas – que remete ao novo, logo, chamaríamos na de nova escultura, como o curador Kevin Dumouchelle do museu do Brooklyn tratou-a de inovações africanas, todavia, nessa dissertação foram tratadas em geral de “Outras possibilidades de pensar e fazer escultura, outros diálogos na linguagem escultura africana contemporânea”.

Num olhar crítico e dicotômico, fez Mabunda criar a sua Torre Eiffel com fragmentos de armas de guerra para questionar a Torre francesa por render positivamente na economia daquele país e em contrapartida as armas as quais usadas na criação da sua torre Eiffel destroem e/ou destruíram o seu país.

Destruir remete igualmente a vida, logo a morte; ela está representada em memórias nos trabalhos de Tsimba e Mabunda visualmente. Para o artista congolês democrático, as cápsulas e munições usados no seu trabalho representam “morte”, vidas que foram retiradas, todavia, quando esses transformam-se em arte da escultura logo se tornam alguma coisa com vida, verdadeiras peças viventes.

Já, de acordo com o artista moçambicano, as armas e outros artefatos representam memórias de guerras, mortes – entretanto, no seu trabalho, logo se tornaram símbolos de paz, reflexão e resiliência. Moçambique, R.D.C tal como Angola passaram por longos períodos de guerra civil lamentavelmente um ato de vexame e ignomínia.



Fig.133 Gonçalo Mabunda. **Trono de um rei africano**, 2004, metal e armas recicladas.

Fig.134 Gonçalo Mabunda. **Diálogo**, 2007, metal e armas recicladas. (goncalo-mabunda.com)

Fig.135 Gonçalo Mabunda. **O trono do povo africano**, metal e armas recicladas.



Fig.136Gonçalo Mabunda. **Torre Eiffel**, 2002.metal e armas recicladas. (universes-in-universe.de).

Fig.137 Gonçalo Mabunda. **Dá ao povo o que é de César**, 2013. (goncalo-mabunda.com)

Fig.138 Gonçalo Mabunda. **Luz ao final do túnel**, 2015, metal e armas recicladas,120 x 120 cm, Do projeto "*Lumières d'Afriques*". (lumieresdafriques.com).

Em uma entrevista concedida a galeria *Kyo Noir* sobre as declarações de uma instituição política estrangeira afirmando que seus trabalhos oferecem ameaças públicas por serem feitos essencialmente de armas e artefatos de guerra. Em contestação, o artista assegurou veementemente que seus trabalhos são vazios e disfuncionais nos termos de guerra. Mabunda acusa consequentemente os Estados Unidos como grande fabricante de armas funcionais e que essas sim devem oferecer ameaças, diferente de Moçambique que não possui fábricas de armamentos.

Os trabalhos como *dá ao povo o que é de Cesar* e *Luz ao final do túnel* figura 137 e 138 fazem um contraste visual principalmente na forma e cor; uma estética diferente dos seus tradicionais. Esse último fez parte da exposição *Lumières d'Afriques*, segundo o artista nessa obra tentou revelar a alma do projeto. "Usei muitas cores para trazer luz, o que contrasta com as armas de guerra, um material morto" (MOTYLSKA, 2017).

Esse projeto foi realizado com a coordenação artística de Jean-Michel Champeau e reuniu 54 artistas de cada um dos países do continente, cujo os trabalhos deveriam expressar um sentido artístico em torno de temas relacionados à eletricidade e à energia. O Artista Frank Lundangi participou desse projeto representando Angola.

Por conseguinte, apresentamos a seguir no desfecho desse o capítulo dessa breve e curta relação de artistas, os trabalhos do escultor senegalês Ndary Lo (1961 – 2017). A escultura desse em sua boa parte consiste em metal com alta predominância em barras de ferro, aço com soldas constantes. Com esse material, ele junta, solda, enrug e em alguns enverniza outros mantém a cor efeito natural de ferruzes.

As obras são fortemente caracterizadas pelas figuras (muito) altas e magras em grande quantidade de grupos ou isoladas. Outra característica é a sua série de arvores, a qual intitula *Arbres des origines* (arvores das origens) que lhe rendeu uma exposição na Galeria Guigon em Paris.

Em geral, o artista nos oferece sua história sobre uma natureza idealizada cheia de poesia e uma personalidade estética que surpreende e nos questiona. Isso o torna diferente de outros artistas os quais aqui mencionamos.



Fig.139 Ndary Lô. **Arbres des origines**, 2014, métal soudé, sable. (ndary-lo.com)



Fig.140 Ndary Lô. **Marcheurs 4**. 2016. 42 x 62 x 20 cm, metal e soldas (ndary-lo.com).

Fig.141 Ndary Lô. **Lion**. 201,163 x 99 x 68. collection particulière (ndary-lo.com).



Fig.142 Ndary Lô. **Madame Brouette**, 2006-2007, 230 cm, Coleção do Artista. Metal, solda, bonecas. (ndary-lo.com).

Fig.143 Ndary Lô. **Arbre des origines**. 2013, metal e soldas. (ndary-lo.com)

Fig.144 Alberto Giacometti segurando **três homens andando**, 1948, bronze (fondation-giacometti.fr).

A escultura desse artista se destaca de uma maneira única e especial, pela sua relação misteriosa entre árvores e humanos. Em um formato de árvore africana Baobá que simboliza em memória coletiva a vida, a natureza, força e sabedoria. O artista propõe nos seus trabalhos uma poética contemporânea de criação que reflete uma profícua relação entre a árvore e o homem como sendo uma forte alegoria que incorpora os problemas atuais em relação à ecologia e sustentabilidade.

Entretanto, esse é o questionamento, uma proposta que permanece inquieta sem antes instigar nossa reflexão.

As esculturas com figuras finas de Ndary Lô lembram as do famoso artista suíço Aberto Giacometti, todavia esse artista é citado na história da arte e nessa dissertação junto do Picasso, Mondiglian e Jacque Lipchtiz como artistas que se interessaram esteticamente na da arte tradicional dos africanos.

O trabalho de Giacometti é marcado pela influência da escultura africana e oceânica. Quando Giacometti se interessou por isso em 1926, a arte africana não era mais uma novidade para os artistas modernos da geração anterior (Fundação Giacometti).

Pode-se dizer, que a estética africana que anteriormente inspirou o mestre italiano é a mesma que posteriormente viera infundir-se nos trabalhos de Ndary Lô. Não obstante, a escultura desse artista senegalês se enquadra nos diálogos de novas

relações da linguagem escultórica africana demonstrando a expansão dessa arte tridimensional na contemporaneidade africana.

A escultura de cabeça fleumaticamente repousada pode até lembrar em certos aspectos a obra de australiano Ron Mueck *Mask II* (2002) em uma versão a de objetos encontrados como papel, vidro, couro, madeira e metal; o trabalho intitula-se *Obama* pertence ao escultor nigeriano Osaretin Ighile que trabalha com diversos materiais e mídias para fazer as suas raras esculturas.



Fig.145 Osaretin Ighile. **Deities**, 2011, corda em armaduras de aço. (artbserver.com).

Fig.146 Osaretin Ighile. **Obama**, 2010, papel cartão, vidro, metal, couro e madeira. (artbserver.com).

Seu trabalho traz um discurso impregnado nos conceitos filosóficos tradicionais que demonstram series de aspectos estéticos e profundo da arte tradicional africana. *Deities*, deidades em português é sem dúvidas uma inovação na arte da escultura contemporânea – na obra percebe-se diálogos e ralações entre o ser humano e divindades. O trabalho é feito capitalmente de cordas e armações em aço.

Ighile nasceu em uma cidade chamada Benin dentro da Nigéria, atualmente o artista vive nos Estados unidos, talvez *Deities*, *Obama* e *Oba Ovonramwen of Benin* sejam um dos trabalhos mais destacados internacionalmente.

"Ao manipular de forma inventiva seu material com um quadro escultural formalista, combinado com uma abordagem experimental altamente desenvolvida para fazer arte, ele cria um trabalho pouco ortodoxo, persistentemente inovador e ignora fronteiras entre diferentes heranças culturais e constrangimentos socialmente construídos" (Skoto, 2013).

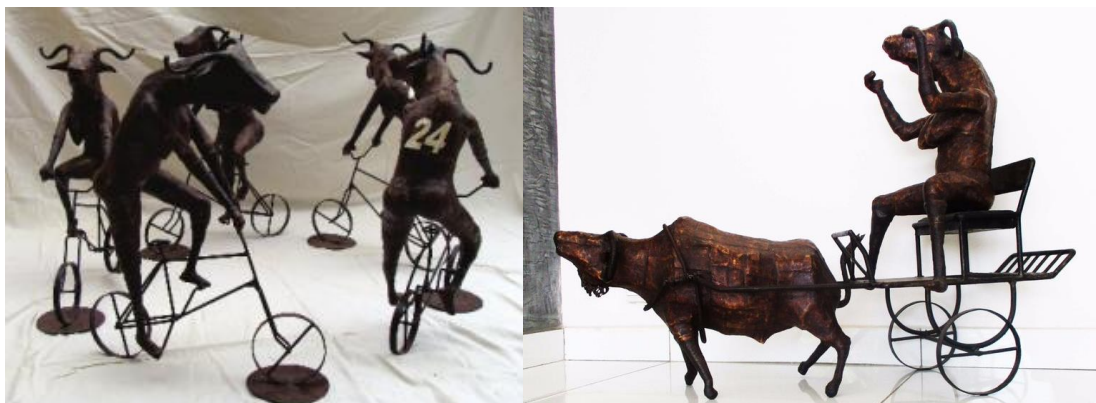


Fig.147 Mamady Seydi, **Les Cyclistes**, 2012, mixed media sculpture (mamadiseydi.com).

Fig.148 Mamady Seydi **comptoirs du fleuve** (mamadiseydi.com).

Em suma, embora o retrato cronológico da arte africana não acompanhe paralelamente com precisão a cronologia europeia, essa pequena relação de escultores africanos a qual apresentamos, representam de alguma maneira uma passagem temporal ou periódica trazendo nesse sentido, novos conceitos, diálogos; novas críticas e poéticas de criação e não só, novas discussões e abordagens propondo dessa forma uma reflexão estética que certamente transita além dos preceitos históricos da escultura tradicional africana.

Percebeu-se que em boa parte dos trabalhos o aspecto *novo* parece ser o que mais atrai o olhar e instiga automaticamente a crítica; olhando da tradicional, há um estranhamento estético visual, mas isso, para arte é positivo.

Não obstante, as questões inovadoras não os desligam totalmente das suas tradições estéticas africanas apesar de certo distanciamento em dimensões formais e conceituais; entretanto, se trata de uma outra linguagem dentro da própria escultura, entretanto, há uma reflexão sobre o uso dos espaços, tanto interior como exterior, por exemplo as obras *Les cyclistes* de Mamady Seydi, *Daties* do Osaretin Ighile, *Marcheurs* de Ndary Lo entre outros.

Diferente de muitos monólitos ou escultura tradicionais monumentais onde a obra é planejada especificamente para um determinado lugar, as esculturas desses artistas trazem outra reflexão e discussão na interpretação do espaço.

As estátuas monumentais da antiguidade prezam de certo modo a sua permanência e resistência durante séculos, já o trabalho dos escultores africanos parece preocupar-se com a percepção do espectador com relação a obra, o diálogo com o espaço – a percepção de um desenho feito no espaço. Pablo Picasso chamou essa nova tradição da escultura de “construção” a qual, posteriormente, seu amigo e escultor Júlio Gonzalez denominaria “*desenhar no espaço*” (GREENBERG, 1989: 93).

Defensores de uma linguagem que se expande da arte da escultura dando abertura a outras interpretações, outras formas de pensar e fazer escultura. Esses escultores africanos, foram selecionados por interesse fundamental em seus trabalhos e em primeiro lugar, que por sinal, foi possível dialogar com a proposta da discussão conforme o título do presente capítulo. Os diferentes trabalhos aqui apresentados representam em geral máscaras e esculturas africanas modernas – fruto de um esforço intelectual, artístico, filosófico que culminou em diversas pesquisas e práticas artísticas contemporâneas desenvolvidas pelos artistas africanos.

Por exemplo, desde 1992 Ndary Lo iniciou uma pesquisa em ser humano como objeto de estudo usando para isso o ferro como principal material de base. E com tempo foram surgindo os seus "Marcheurs", com longas silhuetas metálicas, suas mulheres esbeltas com rostos distorcidos e barriga cheios de cabeças de bonecas, as árvores das origens que fizeram dele o vencedor de numerosos prêmios. Esse é só exemplo de muitos outros artistas no continente. A arte africana contemporânea que parece buscar equilíbrios entre o africanismo e afrontas ocidentais. De fato, ela na realidade coloca questões essenciais, políticas, econômicas, filosóficas, religiosas e de gênero que afetam questões universais de destino e identidade.

3 ANGOLA: TRADICIONALIDADE E CONSIDERAÇÕES



Fig.149 “**Obra Misteriosa**” detalhe do cartaz da exposição *Angola, Figuras de Poder*. Museu Dapper.

Tal como Brasil, Angola é um país da antiga colônia portuguesa, na África foi uma das regiões mais agredidas pela escravidão durante os séculos XVII, XVIII e início do XIX. Declarou-se independente desde novembro de 1975.

Situa-se na região Ocidental da África Austral, faz fronteiras a Norte e Nordeste com a República Democrática do Congo e Congo Brazzaville, a Leste com a República da Zâmbia, a Sul com a República da Namíbia e a Oeste é banhada pelo Oceano Atlântico. Com uma superfície de 1.246.700 Km², está dividida em 18 províncias, sendo Luanda a sua capital. Angola é um país rico em recursos naturais e minerais; também é país produtor de petróleo, projeta-se com mais de 28 milhões de habitantes até 2017 (ine.gov.ao/), todavia, cerca de 36,6% da população vive abaixo da linha de pobreza (IBEP, 2008), o país segue em passos de desenvolvimento pouquíssimos acelerados, embora as injustiças sociais, ainda é um país de muitas esperanças.

O estabelecimento do território angolano ocorreu na Conferência de Berlim, em 1884-1885, reunião que serviu para decidir quais países europeus iriam dominar e explorar como colônias dos territórios africanos. Essa conferência é vista por muitos de caráter

“impróprio”, opressor e escravocrata por si só, que culminou em traçar um destino débil e desordeiro político, econômico, religioso e espiritual para o povo africano em troca de interesses e disputas de poder dos senhorzinhos europeus.

Fruto disso, povos que anteriormente compartilhavam a mesma história e etnia, hoje são totalmente separados – geopolítico e linguisticamente. A língua Kikongo originária do Norte de Angola, da etnia *bakongo*, hoje falada em mais de três (3) países, o que indica que houve deslocamento involuntariamente brutais, o mesmo acontece com a língua suaíli primariamente da República da Tanzânia, embora com versões diferentes, hoje falada em muitos países na África e afora. Não para por aí, essa dispersação continua abrangendo até a África ocidental.

Ainda nessas linhas, observa-se que antes da chegada dos europeus, Angola foi ocupado por povos distintos, ou seja, não se trata de uma história homogenia. Mas de acordo com o portal (angola.gov.ao/) e Helder Ponte (2006) *“para os portugueses, Angola não começou como ‘Angola’, mas sim como ‘Congo’, mais propriamente, o território do Antigo Reino do Congo; e suas atividades eram concentradas inicialmente no Reino do Congo, depois no Reino de Angola e no princípio de sec. XVII no Reino de Benguela.*

Nas vésperas do período escravo tório, os europeus consideravam categoricamente 3 principais territórios Kongo/congos com atributos imperialistas coloniais, sendo Congo português - para Angola; Congo belga para ex Zaire atual República Democrática do Congo e Congo francês para a República do Congo.

Vale lembrar, as memórias coletivas nas escolas, reza a história que a palavra Angola vem de uma adaptação portuguesa que deriva da palavra bantu *N’gola*²⁵e essa na língua kimbundu configurava *título* ou *nome* dado aos *reis* do antigo Reino do Ndongo. Que existiu na província de Luanda no século XVI, período o qual portugueses se estabeleceram naquele local. Os colonos portugueses, outrora foram incapazes ou tinham dificuldades em pronunciar a palavra *ngola*, foi assim que entenderam adicionar o prefixo (A) antes do (*ngola*) e assim tornara-se Angola.

²⁵N’GOLA, ver: *Njinga, Rainha de Angola*” um filme biográfico angolano realizado por Sérgio Graciano e escrito por Joana Jorge. Lançado nos cinemas angolanos em 8 de novembro de 2013. No Brasil exibido em março de 2014 e em Portugal em julho de 2014.

Os povos de Angola constituem-se etnologicamente em *Bantus*, *Khoisans*, *Bosquímanos* e *Vátuas*. Quanto à sua enologia que corresponde as suas expressões antropológicas, o etnógrafo José Redinha estabelece para os angolanos *bantus* que compõe o maior grupo a seguinte subdivisão:

[...] “Grupo Etnolinguístico Quicongo (Kikongu ou Conguês), Quimbundo (Kimbundu ou Tymbundu), Lunda-Quioco (Lunda-Kioco ou Lunda-Tshokwe), Umbundo (ou Ovimbundu), Ganguela (ou Ngangela), Nhaneca-Humbe (ou Nyaneka-Lumkumbi), Ambó (ou Vaambo também designado Xikwanyama), Herero (ou Tjiherero) e Xindonga (ou Oshindonga), Hotentote” (REDINHA [1962], 1975).

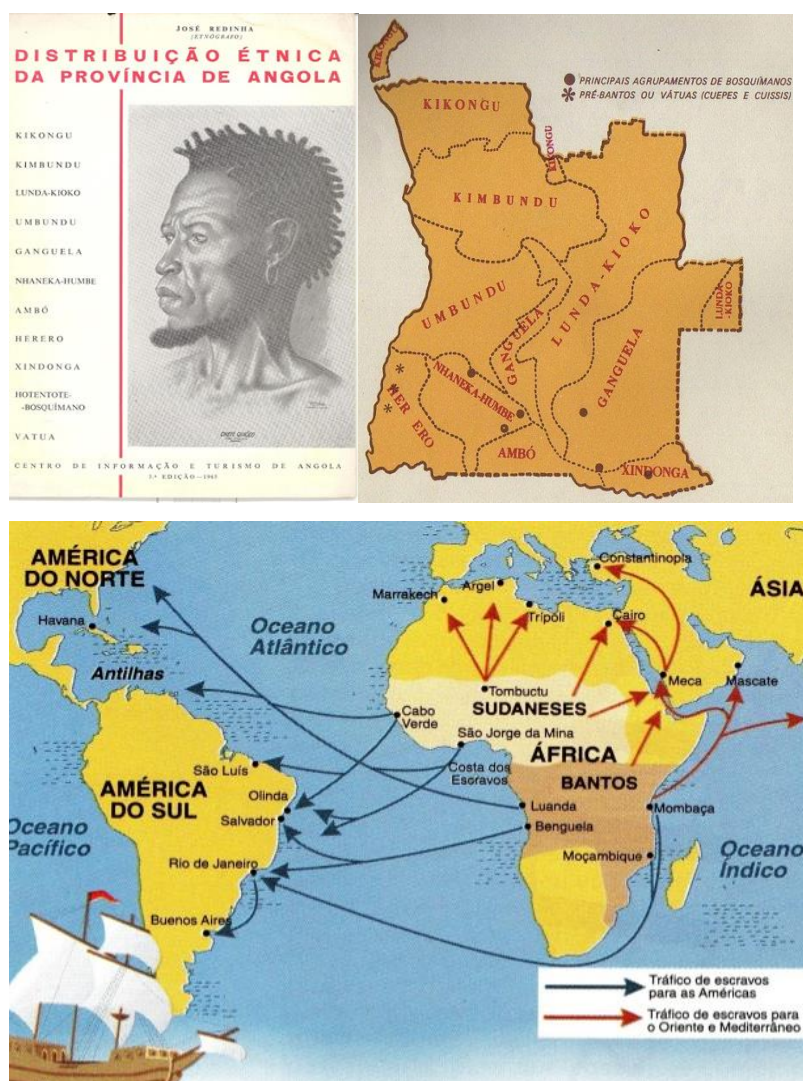


Fig.150(a esquerda) José Redinha-*Classificação etnologia dos povos de Angola*. Em desenho impresso “um chefe Lundas kioko”. 26×19. Edição: Centro de Informação e Turismo. 1965. (Fundação UKUMA). Fig.151(a direita) Distribuição étnica de Angola (José Redinha).

Fig.152(acima) Mapas com as principais rotas do tráfico negreiro entre os séculos XVI e XIX. (Menezes)

Vários eventos marcaram a história de Angola, como Brasil, a colonização se deu desde século XV, longos períodos de escravidão, dentre os escravizados, boa parte vinha de Angola. Olhando Brasil, sua independência foi longinquamente tarde,¹⁵ depois da década de 1960 conhecida como ano da África por causa das independências. Feito isso, Angola se tornou um palco de seguidas guerras civis que massacraram o país durante 27 anos. Essa por sua vez, não foi mais uma guerra contra o opressor colonialista, infelizmente foram confrontos armados entre irmãos da mesma pátria, provocado por lideranças de frentes militares, sem diálogo condigno, acabou suscitando as disputas de poder, ganâncias, interesses políticos e pessoais.

Em 2002, Angola conquistou a paz pelo acordo estabelecido entre os dois principais movimentos militares, (FAA) do governo MPLA e a (FALA) da UNITA. Depois da independência em novembro de 1975; 04 de abril constitui uma das maiores conquistas do povo angolano que o permitiu olhar para o futuro com mais esperança, longe das incertezas e das aflições dos tempos da guerra.

Angola também é membro das instituições interacionais com OUA, PALOPES, CPLP, OPEP com registros de lideranças na SADC, CIRGL e no Conselho de Segurança da ONU. Na África é o maior país produtor de petróleo atrás da Nigéria, sendo petróleo também a sua principal base de receitas econômicas.

Embora as passadas guerras, como qualquer outro país, O Estado angolano tem desenvolvido suas atividades nas mais diversas áreas sociais, político, culturais etc. O campo das artes é de incumbência fidedigna do ministério da cultura, separada do ministério da educação, todavia em colaboração permanente como uma das formas estratégica para o desenvolvimento cultural do país e para a qualificação de uma educação angolana de excelência.

A discussão a seguir tem como foco o campo das artes conforme a temática dessa pesquisa. Sendo assim, outras informações a respeito podem ser lidas no portal do Governo de Angola: (governo.gov.ao/) ou outras fontes de informação.

Para clarear a compreensão, seguimos tecendo sobre o ensino da arte e outras questões com relação a escultura tradicional angolana e os seus desdobramentos metamorfósicos como pode observar em trabalhos de alguns artistas contemporâneos.

A arte é uma das características do povo angolano presente nas suas atividades quotidianas. Como ensino, ela é ofertada a partir do ensino ou nível médio (técnico profissional), mesmo com a proposta de lei já aprovada na Generalidade na Assembleia Nacional para a sua inclusão na grade curricular do ensino geral – conforme publicado no (*parlamento.ao/*) a oferta continua sendo a nível médio.

As aulas acontecem no CEARTE - Complexo de Escolas de Arte que de algum modo substituiu a antiga Escola Nacional de Artes Plásticas (ENAP). Atualmente o país conta com curso superior em Arte na ISARTES recém-inaugurado na cidade de Luanda em 2015. Criado pelo Decreto Executivo Conjunto n.º 01/2015 de 13 de julho, dos Ministérios da Cultura e da Educação e tem a superintendência da DINFA - Direcção Nacional de Formação Artística do Ministério da Cultura e da Direcção do Ensino Técnico-Profissional do Ministério da Educação.

Diferente do Brasil e outros países, em Angola o ministério da educação não incluiu nas Leis de Diretrizes e Bases para a Educação Básica *Arte* como disciplina considerando a sua importância a semelhanças das outras matérias e na construção e formação de personalidades; e de uma identidade visual e estética. Sendo assim, somos a favor e defendemos a introdução de *Arte* como disciplina a partir do ensino primário, no sentido de salvar a criatividade, talentos e sobretudo, contribuir no preenchimento de lacunas em termos de arte educação na sociedade.

Entretanto, ao refletir sobre a escultura tradicional angolana é importante ressaltar os estudos de consagrados pesquisadores José Redinha, Mari Luise Bastin, António Oliveira, Vitor Teixeira e António Ole e os estudos de Francisco Van-Dúnem sob título *Escultura Tradicional Angolana e seu Ensino nas Escolas Formais de Arte* (2003).

Dessa forma, no passado angolano, antes das escolas modernas acima citadas, o etnógrafo José Redinha (1974) descreveu oito (8) regiões²⁶ artísticas ou escolas de arte tradicional em Angola, referindo-se aos cânones artísticos da velha tradição dos autóctones angolanos, onde o processo de ensino é de cariz informal, ou seja, não se trata de uma escola do padrão europeu.

[...] o ensino era ministrado de forma colectiva, conforme à concepção clássica europeia e ou ocidental. Mas sim, representa o conjunto de informações, competências, hábitos, crenças e tradições artísticas que caracterizaram e caracterizam as comunidades rurais Angolanas, e que têm sido transmitidas de modo informal às novas gerações ao longo de vários séculos (VAN, 2003).

Sendo assim, das principais atividades de escultura tradicional angolana, destacam-se as escolas tradicionais dos Lundas Chokwe e os Kongus ou kikongos incluindo os (yakas) por certas influências. Esses últimos são localizados ao Centro Nortede Angola, abrangendo nessa região as principais províncias de Cabinda, Zaire e Uíge.

A escultura Kongu, expressa-se de uma forma realista e de geometrização, exalta a maternidade, o culto dos mortos, a representação de ritos ligados às crenças mágico-religiosas OLIVEIRA (1994). Para Wingert (1962, p.142) a arte escultórica Kongu, quanto a sua motivação, função e significado das formas são exemplos clássicos associados com figuras comemorativas ancestrais.

A conceituada pesquisadora Alisa LaGamma (2015) afirma que a civilização Congo por si só é responsável de uma das grandes tradições artísticas do mundo. Na arte Kongu, a escultura mais conhecida é a *nisei* ou *nisei kondi*, universalmente power figures de acordo com LaGamma (2015) existem várias formas de esculturas tradicionais *niseias* quais as origens são atribuídas de maneira geral aos povos congos (congo people) aos países da civilização congo (congo people) como Angola-Cabinda, república democrática do Congo, República do Congo. Essa forma de

²⁶ VER: Ensaio Escultura Tradicional Angolana e seu Ensino nas Escolas Formais De Arte, 2003. Escrito por artista e professor de arte Francisco Van-Dúnem "Van". Luanda, UEA - União dos escritores angolanos.

catalogar obras de Alisa LaGamma pode ser vista no seu recente livro intitulado “Kongo: power and majesty”.

“[...] a arte Kongu procurou resolver mediante processos compatíveis, um modo particular de elaboração da escultura, pela solução de textualidade, harmonizando as linhas e os volumes gerais, e explorando particularmente nos temas da figura humana. Nesta região são notáveis as esteiras decoradas, os tecidos de ráfia, textos escritos em potes com provérbios figurados, e esculturas em marfim” (REDINHA, 1973, apud. VAN-DÚNEM, 2003).

As esculturas *minkisi* são de diferentes tipos, incluem nelas diferentes objetos como madeira, cabaça, ferros, pregos, cordas – alguns com espelhos ou outros materiais orgânicos. Servem para solucionar problemas e diferentes atividades de iniciação, cura, divinação, maturidade, fertilidade e outras cerimônias.



Fig.153 Escultura Kongu. *Nkisi* power figure, kongo people. Angola Cabinda. (LaGamma, 2015)

Fig.154 Escultura Kongu. *Nkisi Nkondi*, madeira, fibra, pregos e pigmentos. Museu do quai Branly, Paris.

Fig.155 Escultura Kongu. *Nkisi* power figure, kongo people. República Democrática do Congo, República do Congo ou Angola, Sec. XIX. Madeira, ferro, fibra, cerâmica resina, pigmentos. (LaGamma, 2015).



Fig.156 Escultura Kongo Angola. *nisei nkondi*. (museu do quai Branly) Arquivos do Museu de Dapper - foto Olivier Gallaud (dapper.fr)

Fig.157 Escultura Kongo. *Mitandi*, um dos símbolos de relevância cultural material e imaterial dos povos Bakongos de Angola. (jornalcultura.sapo.ao/)



Fig.158 Esculturas Kongo Cabinda Angola -Museu Regional de Cabinda. (jornaldeangola.sapo.ao/)

Os Yaka, myaka ou então Bayaka no seu plural é o subgrupo que pertence a escola ou a região artística Kikongu, possui influências Kikongu e das Lundas Chokwe. De acordo com António Oliveira (1968), os yakas empenham-se nas atividades de confecção de máscaras e estatuetas na produção de altares para ritos de iniciação

conhecidas como *Mukandas*. As máscaras desempenham um papel importante nas danças dos ritos da puberdade e cerimônias de circuncisão. Exercem de igual modo papel de intermediários entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos, e que, o seu uso é interdito às mulheres e aos não circuncidados.

A escola tradicional Centro do Nordeste pertence ao grupo etnolinguístico Região Lunda-Chokwe ou Tshokwe (igual a pronuncia) abrangem nessa região as principais províncias da Lunda-Norte e Lunda-Sul, mas exercem influências em algumas províncias no Sul do país tais como: Bié, Moxico e Kwando Kubango.

Esses por sua vez, são caracterizados por suas condições sociais de caçadores e escultores e muito aliados a seus valores estéticos, de acordo com Redinha os mesmos “produzem gravuras sobre cabaças, tatuagens sobretudo em corpos femininos, pinturas murais em habitações, lanças e bastões, peças de cerâmica, cadeiras esculpidas, instrumentos musicais como tambores, kisange, reco-reco, marimbas, entre outros objectos”.

Todavia, as suas atividades mais relevantes são estatuetas e mascaras que desta feita tornam a sua escultura essencialmente antropomorfa, nua, e fortemente sexuada (REDINHA apud. VAN-DÚNEM, 2003).

[...] se trata de uma arte de padrão realista "long face", geometrizada, de estilo Oeste-Africano, de acentuado realismo e vigor, com faces de expressão quase feroz e de uma dureza acentuada. O seu talhe é forte, nervoso e notável com um equilíbrio de planos e de volumes. O autor refere também que o estilo deste tipo de arte é acentuado por ângulos, resultados de um jogo permanente de linhas verticais e horizontais que comandam o cânone animista (culto dos antepassados), cujos escultores se preocupam demasiado com os detalhes e pormenores das suas peças (pp.5-15).

Os Chokwe são em particular seguidores fieis da arte da escultura de maneira que boa parte das suas produções são objeto do uso de dia a dia. A pintura e outras atividades como decorações amadoras são presentes entre os povos Chokwe, todavia a pesquisadora oficial enviada de Bélgica Marie Loui-Bastin elege a escultura em madeira como a principal arte Chokwe.

A autora observa em sua análise três principais razões: para ela a escultura Chokweé uma arte honorífica, distinguindo os seus praticantes por conta da responsabilidade que detêm sobre o exercício de representação de outrem, designadamente um chefe; é tradicional e, portanto, suscetível de recuar ao período pré-colonial; e é especializada, potenciando a acuidade técnica e estilística. Segundo Bastin estas esculturas tornam-se verdadeiras obras de arte” (PORTO, 2015).

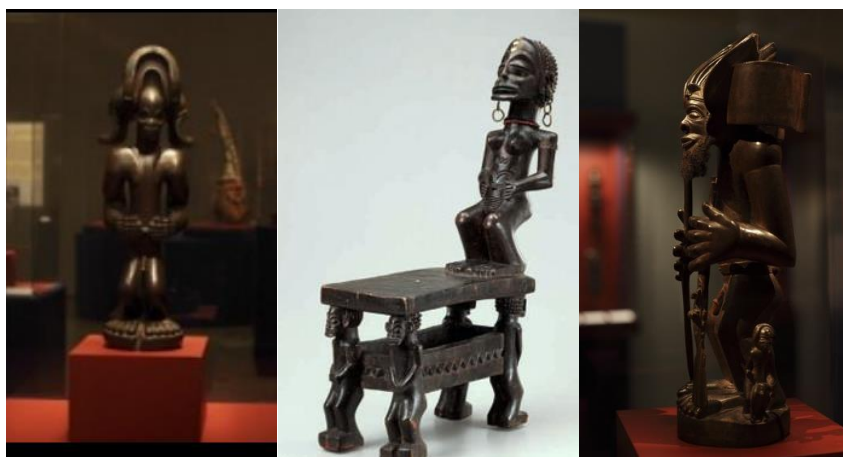


Fig.159 Escultura Chokwe na exposição: Angola Figuras de Poder 2010, Dapper, Paris. (museudapper)

Fig.160 Escultura Chokwe (Tshokwe): Angola Figures du Pouvoir, 2010, Paris. (detoursdemondes)

Fig.161 Escultura Chokwe *TChibindallunga*: Angola Figuras de Poder 2010, Paris. (museudapper)



Fig.162 Escultura angolana, *O Pensador*. In Símbolos Oficiais e Culturais. (m. portalangop).

Fig.163 *O Pensador*. acervo permanente (casa de Angola na Bahia-Brasil). (Arquivo pessoal)

Fig.164 Soluelo, *Pensador mambu* 2008, ferro, cimento e cola. 50x12 cm. (Arquivo Pessoal)

Fig.165 Pensador Kuku, Samayonga. Chokwe, Angola, madeira. Século XX

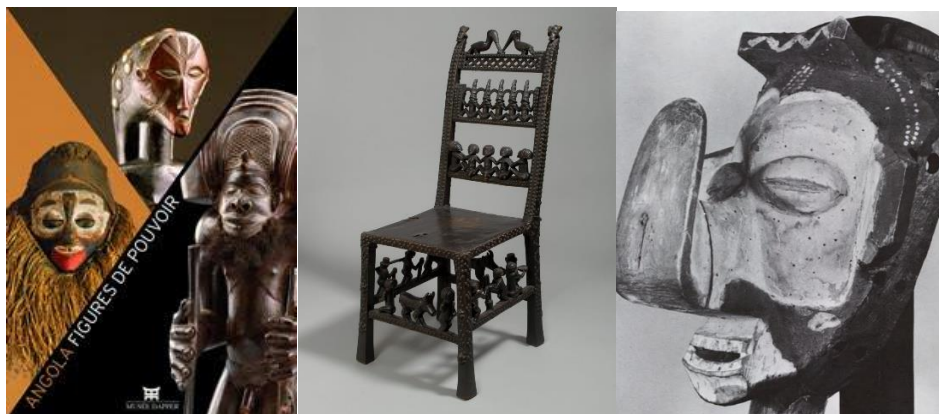


Fig.166 Cartaz da exposição *Angola Figuras de Poder*(arte Chokwe) 2010. Paris, Dapper. (museudapper)

Fig.167 *Ngundja*.cadeira c/ figuras em cenas. Arte Chokwe (Tshokwe), Séc. XIX-XIX. (metmuseum.org)

Fig.168 Escultura Yaka (Bayaka, Congo), *máscara manuseadora c/ nariz de animal* (Ladislav Segy, 1958)

Na escultura Chokwe, o *Pensador* enquadra-se das esculturas mais notória e universalmente consagrada – está entre as mais belas estatuetas do país, constitui oficialmente o símbolo da cultura angolana. Não é fácil falar sobre sua estética uma vez, que em pesquisa não se obteve informações seguras sobre localização ou registro imagético fiel da obra original.

Todavia os preceitos e outras questões se interligam e prevalece a importância de entender a figura do o *Pensador* no seu contexto. Vale lembrar que, quanto melhor se conhece essa obra, melhor se poderá falar dela e certamente aparecerão novas análises ou outras interpretações.

Existe hoje em várias versões, réplicas e releituras em técnicas diferentes. Na arte Chokwe é a estatueta mais reproduzida como tem se constatado. Reconhecida internacionalmente como patrimônio cultural angolano e africano, a obra retrata uma figura simetricamente impecável de um ancião que na memória coletiva e cultural angolana representa sabedoria, experiência e o conhecimento dos segredos da vida. Por outro lado, apela para reverência e obediência às pessoas mais longevas.

De acordo com o *Portal Angop* “As primeiras figuras de o *pensador* foram esculpidas nas oficinas do Museu do Dundo, ao final da década de 40 do século XX. Em 1947, por iniciativa da DIAMANG - Companhia dos Diamantes da Lunda, que terá criado um museu de arte tradicional e de coleções arqueológicas e etnográficas no Dundo Nordeste de Angola.

[...] funcionários da empresa, na maioria belgas e portugueses, contrataram artesãos locais e os incentivaram a esculpir na madeira, ou a modelar no barro, figuras que fossem genuinamente angolanas, mas, ao mesmo tempo, que suas formas se aproximassem de uma estética que julgavam ser mais convencional no sentido ocidental (portalangop.co.ao).

No entanto, ainda assim, tem surgido observações ou algumas críticas a respeito da estátua o pensador referente a questões que parecem remeter a forma, estética e conceito como pode se ler no artigo do Jornalista e escritor Feliz Miranda do Jornal angolano Folha8 fazendo a seguinte observação:

[...] “n’outros países, os símbolos são fonte de inspiração positiva para as novas gerações, são o orgulho da Nação. Para os representar são escolhidos os que ilustram os valores sublimes, a grandeza, a supremacia de um povo sobre todos os outros do planeta, nos domínios da cultura e da ciência. A esfinge do Pensador angolano não inspira nada de valor, não tem chama, é uma figura que representa tristeza, frustração, submissão; o nosso Pensador é um homem cansado, desgarrado, resignado, derrotado no tempo e no espaço. Este não é o espelho do angolano. O angolano é sagaz, tem brilho; o angolano ilumina, é robusto como o gladiador das arenas, ele é resoluto como Spartacus, mesmo sentindo-se traído e inteligente mesmo ofuscado” (MIRANDA, 2009).

O autor Felix Miranda fez essa observação por sinal polemico em 2009, até o momento nada alterou-se, o impacto não deve ter atendido a expectativa. Embora parecer ríspido quando afirma “*a esfinge do Pensador angolano não inspira nada de valor*”, o Jornalista faz uma ruptura de todo histórico e significância, todo o processo artístico e estético da peça – pois, afinal é crítica ... Entendemos que a peça não foi feita para representar iconicamente a cultura angolana nos trâmites oficiais.

Portanto a obra ganhou posteriormente essa incumbência. Creia-se a partir desse momento dar abertura para outras interpretações e questionamentos. É polemico pela dimensão social em que a peça tomou, mas a crítica existe, e é importante que se faça a crítica, que haja o debate – isso para nós é extremamente valioso e positivo. Percebe-se do autor Miranda uma proposta sugestiva em algo que não se esgotasse com as questões culturais da modernidade. Ou seja, algo que inspirasse gloria, vitória. *Parece não ser este o nosso caso?* Questiona o autor.

Entretanto, há na arte tradicional angolana registros de obras em metal utilizadas por alguns grupos etnolinguísticos sendo elas armas, ferramentas, utensílios e decorações em metal. De acordo com Oyebade (2009) esses trabalhos são formas de arte, produzidos também para demonstrar o domínio tecnológico e a qualidade estética. Sobre a relação da diversidade artístico-cultural praticada pelos autóctones em Angola, Francisco Van-Dúnem (2003) concorda com «Redinha (1973) quando afirma que se quiséssemos transformar os quatro pontos cardeais geográficos de Angola nos quatro pontos cardeais da sua arte, colocaríamos ao Norte uma escultura antropomorfa, no Sul um adorno de pele de boi, no Leste um pote de cerâmica, e no Oeste uma escultura de antílope (p.5).

Embora a arte tradicional angolana brota ou deriva da cultura africana como evidenciam as produções das máscaras, estatuetas e esculturas ancestrais, inevitavelmente a secular presença de portugueses terá influenciado introduzindo elementos do cristianismo, símbolos, ícones, crucifixos como pode-se ver algumas tendências sincretistas em certas representações de cadeiras, tronos e altares dos yakas, Chokwe e eventualmente outros grupos como atesta o historiador Oyebade. Outras informações sobre o conteúdo imagético da arte Chokwe acessa a página da Diamang: <www.diamang.com/A-Lunda/Povo/Arte/>.

A maioria das cadeiras ou tronos são esculpidas em um único bloco de madeira. No entanto, a partir do século XVI, com a influência dos portugueses, artistas Chokwelogo começaram a produzir cadeiras adicionando cenas escultóricas de tradições Chokwe. As cadeiras não serviam de assentos normais, eram esculpidas como objeto de status especialmente para um Soba (Líder comunitário). Na arte contemporânea africana um dos artistas mais destacado na arte de cadeiras e/ou tronos feito com armamentos disfuncionais é o moçambicano Gonçalo Mabunda retratado no segundo capítulo deste trabalho.

Em geral, a história da arte das últimas décadas em Angola, acompanhou de perto todas situações da vida política e econômica do país sobretudo da era pós independência (1975) até a virada do século, onde relata-se conflitos armados, crises, desigualdades sociais, desemprego entre outras. Nas décadas de 1970 artista se envolveram na famosa arte e guerra através da pintura mural ou dos cartazes contribuindo para divulgação dos manifestos políticos dos vários movimentos de

libertação em Angola (MIXINGE, 2009). Adebayor Oyebaye afirma que a guerra estava longe de ser um assunto africano; a política das superpotências da Guerra Fria explorou o conflito” (OYEBADE, 2007).

Com a situação das guerras internas as quais desestruturaram o país e diversas famílias, com isso o resultado – muitos dentre eles artistas plásticos optarem por migrar para países africanos vizinhos, para a Europa ou Américas.

Assim, durante o período conturbado até as décadas de 2000 em diante, creia-se, não somente por questões econômicas ou carências de agentes culturais e impulsionadores de eventos da arte, percebe-se tanto na geração da velha guarda e com na dos artistas da nova geração, muitos revelaram criatividade nos seus processos criativos e passaram a incluir diferentes materiais alternativos, ou reciclados, como os objetos encontrados um dos fortes na arte contemporânea na África, e os artistas são tratados também de *eco-artists* (MARCHESE, 2015) como já se viu no capítulo anterior desta dissertação.

Ainda a respeito da arte africana contemporânea, há de fato, literaturas que apontam a sua produção desde a década de 1940, entretanto, a ideia do seu conceito institucionalizada começa a estruturar-se e estabelecer-se, isto é, com a existência de curadores, críticos de arte, de instituições de arte com uma filosofia engendradora nos termos universais aponta-se as décadas de 1990.

Para A. Mixinge, a arte é por excelência, uma manifestação de paz, ainda quando seja só para representar, contestar ou evadir-se das guerras. E no sentido da diversidade de discursos, o autor assegura que as Artes Plásticas angolanas constituem um dos espaços de criatividade onde se privilegiam essencialmente os fatores (existencial e estético) afastado de ideias maniqueístas e intolerantes (MIXINGE, 2009).

Na pesquisa, constatou-se que do pouco tempo transcorrido desde o início da década de 2000 até aos dias atuais verifica-se certa escassez de bibliografias sobre assuntos da temática aqui discutida. Salve as ricas contribuições do Adriano Mixinge no seu livro *Made in Angola: Arte Contemporânea, artistas e debates*. Essa obra até o momento assume a maior referência literária considerando a capacidade e qualidade

de análises e embasamentos de diversos conteúdos com relação às Artes Plásticas Angolanas Contemporâneas. Em alternativa, considera-se igualmente determinadas publicações de artigos em jornais, revistas eletrônicas ou outros que correlacionam assuntos desse universo artístico. Isso também justifica a grande importância da *educação artística*, ou como se refere no Brasil *arte educação*, a necessidade da sua inserção nos programas curriculares de ensino.

Até quatro anos atrás, a única escola de ensino de arte era a nostálgica ENAP (Escola Nacional de Artes Plásticas) oferecendo uma formação a nível médio técnico proporcionando conhecimentos práticos e teóricos nas especialidades em Pintura, escultura, cerâmica e têxteis; uma parceria do Ministério da Cultura e Educação. Muitos profissionais da arte angolana lá obtiveram formação outros atuaram como artistas professores Lukulu Ndonga Zola, Francisco Van-Dúnem “Van”, Adriano Mixinge, Masongi Afonso “Afó”, António Feliciano “Kidá”; Marcela Costa, Dallas, Capitango, Abrão, Tomás Ana “Tona” entre outros. Por lá, nas décadas de 2000, este que vos escreve, igualmente obteve formação.

Embora a nível médio técnico, ENAP (1994) era considerada “uma academia de artes”, com várias semelhanças curricular com determinados cursos superior em artes, mas isso, justifica-se também pelo fato dos artistas professores boa parte deles terem formação no exterior entre Europa, Cuba e Congo (RDC).

No curso de escultura predominavam técnicas com cimento e ferro, madeira, gesso, a própria argila inicialmente – os trabalhos dos formandos apresentavam-se mais em figuraração e abstração. O grau conferido era de especializado em escultura; ou conforme as outras áreas acima mencionadas. Atualmente o país conta com curso superior em artes ISARTES desde 2015. já, a ENAP passou por uma transição e UMA sofisticada reestruturação instalada em campus da cidade universitária de Luanda, atualmente com designação de CEARTE²⁷ (Complexo das Escolas de Artes).

²⁷ Outras informações podem ser lidas no texto do autor Venceslau Mateus, “CEARTE - A jóia da coroa na formação artística em Angola”, disponível em: angop.ao/pub. 28 abril de 2017 | 16h41.



Figura.169(Acima) **Trabalhos de estudantes de escultura** da antiga ENAP desde décadas de 1990
(SOLUELO, 2011.Arquivo pessoal)

Para concluir este subcapítulo, segue-se abordando da escultura segundo as considerações que tecemos das diferentes contextos e leituras. Dessas leituras, muitas consideram a escultura como toda forma de arte em volumes e relevo total ou parcial; ou uma técnica de representar objetos e seres através da reprodução de formas espaciais. No contexto geral, a escultura é uma linguagem artística essencialmente tridimensional. Uma das suas características é proporcionar aos artistas uma investigação constante sobre o comportamento do objeto, a sua relação com o espaço, espectador – explora diferentes técnicas e materialidades, formas, volumes, proporções entre outras várias possibilidades.

Embora seja anterior a pintura, escultura foi por muito tempo considerada como um complemento e/ou um ornamento aliado a arquitetura. Entretanto, com o decorrer do tempo ela foi se firmando e conquistando seu espaço, que a definiu como uma arte própria, consolidada e independente.

Durante muitos séculos atrás, essa arte se apresentava tradicionalmente em *monólitos*, ou seja, entalhes em blocos de pedra; mármore, granitos ... entalhes em madeira, argila-terracotas, incluindo técnicas de cinzelagem, moldagem, fundição em gesso, bronze, prata, ouro e outros recursos dos mais variados materiais possíveis. Como proposta, representar plasticamente diferentes temas do mundo; da natureza; e tradicionalmente o corpo humano; uma prática que perdura até aos dias atuais.

De fato, a escultura já existe no interior das pedras, madeiras etc. de acordo com Michel Ângelo um dos mestres renascentistas “todo bloco de pedra possui uma estátua dentro de si; e isto, portanto é tarefa do escultor descobri-la” (HOULGATE, 2011). Como parece, a frase anterior é uma autentica teoria que se complementa na prática, quando uma vez perguntado, como fazia suas famosas esculturas, respondeu o mestre renascentista: “eu vi um anjo no bloco de mármore e simplesmente fui esculpindo até libertá-lo” (MOSES, 2007, p.100, tradução nossa).

Se, portanto, repetíssemos a frase acima no contexto da arte contemporânea usando como exemplo a “*fonte*” (1917) do Duchamp, talvez o conceitualista responderia que viu a crítica no *mictório*, o questionamento da arte! Do que seria realmente a arte? Essa quiçá seja uma das brilhantes reflexões deixada do mestre dadaísta para Arte.

Entretanto, apesar de toda sua relação histórica desde os antigos africanos - egípcios, gregos e romanos, foi precisamente no renascimento em que a escultura finalmente se revelou entre as belíssimas artes nos preceitos estéticos greco-romano, principalmente com a famosa estátua de *Davi* que nesse período, revelava o talento de Michelangelo expresso monumentalmente em nu masculino.

Outras referências ainda nesse período podem ser observadas nas obras dos mestres Donatello e Andrea del Verocchio. Aqui os artistas buscavam nos seus estudos representar objetos e seres tal como eles são, respeitando minuciosamente o cânone anatômico, conforme prega as teorias da mimese grega.

As proporções das figuras, formas, profundidade e perspectiva mantinham toda relação com a realidade, dando ênfase à importância do homem e suas atividades.

Entretanto se a escultura já existe no interior das pedras, troncos etc, como afirmou Michel Ângelo, nos dias atuais, a escultura revelou-nos outras suas linguagens, tanto no seu aspecto culturalmente conhecida e/ou conceitual.

Quando Pablo Picasso diz, que a escultura é a arte da inteligência não se refere exclusivamente a escultura a qual ele mesmo descobriu, mas, os desdobramentos e as abordagens que a linguagem escultórica o permite explorar, fazem-na ser uma arte diferenciada das outras sobretudo por ter demonstrado a genialidade do Picasso, todavia a inspiração influencia é africana.

Entre os finais dos séculos XIX e início de XX, destacam-se os artistas August Rodin e Constantin Brancusi, dois mestres da escultura moderna que influenciaram vários outros artistas. Brancusi questionava a relação da escultura com o real, não se contentava com a ideia do pedestal e já nas primeiras décadas do século XX sua escultura se tornava cada vez mais abstrata. Já o Rodin se mantinha comprometido com o passado, devido a sua personalidade e educação tradicional e não só, possuía uma extrema capacidade em modelar superfícies complexas e turbulentas, muitos dos seus trabalhos de esculturas foram duramente criticadas durante sua vida.

No entanto, esse modo tradicional de fazer escultura foi questionado no Ocidente desde a primeira metade do século XX pelas várias manifestações vanguardistas do modernismo principalmente na Europa.

Entre os africanos há essa ruptura como se nota, mas a arte contemporânea africana parece ser uma das mais diversificadas por incluir nela histórias e tradições africanas e história ou tendências do mundo ocidental, talvez seja esse um dos questionamentos do *"Where did we come from, where are we going?"* (De onde viemos, onde estamos indo ou aonde vamos?) um questionamento e reflexão promovida por artistas, críticos e curadores africanos como Simon Njami, Bonaventure Soh Ndiukung cogitando sobre os limites na (re) apresentação de "Arte africana" e os problemas levantados por categoria e papel e a estrutura dos museus, galerias e exposições de arte contemporânea.

Ampliando um pouco mais essa reflexão conforme se fez o questionamento acima que de certo modo remete também a origem, o filósofo camaronês Jean G. Bidima no livro de 1997 intitulado *"L'art Nègre Africain"* afirma que tratar as artes africanas em termos de origem, de Africanidade, é ser solidário de uma concepção caduca do movimento que defende que para todo avanço exista uma fonte, uma alavanca a partir do qual inicia o movimento.

Para ele, "a origem supõe um estado, enquanto que com a arte de travessia, tudo se constituiria num processus que não tem origem". Bidima conclui dizendo que a origem supõe um ponto de partida, mas este é já a chegada, uma encruzilhada e a transição de qualquer coisa (Bidima, 1997, p.106 – In MIXINGE, 2009).

Contudo, no contexto da arte atual o crítico angolano Mixinge acredita que a reflexão teórica e crítica sobre a arte contemporânea africana poderá ser mais consistente se nos socorrermos das reflexões teóricas que a filosofia e a crítica das literaturas africanas vêm fazendo.

3.1 IDENTIDADES E PECULIARIDADES: UM METAMORFISMO NA LINGUAGEM DA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA EM ANGOLA



Fig.171 Guilherme Guizef, **granda maunda**

Sobre *metamorfismo*, refere-se nesta dissertação nada senão as questões intrínsecas as transmutações na linguagem escultórica em Angola levando em consideração o que se tem observado nessas últimas décadas.

Propõe-se uma reflexão da escultura angolana que transitou a história questionando de um lado o seu tradicionalismo, e do outro, a ampliação da linguagem escultórica e os limites da sua identidade estética, conquanto o seu estereotipo afora perdura impregnado pelo seu cariz tradicional.

Entretanto, com o provento estético a partir do período pós-guerra civil, surgiram novos elementos no cenário artístico angolano com relevância às novas massas criativas, novas coletividades compostas de artistas plásticos da velha guarda e da nova geração; críticos, historiadores, curadores e colecionadores; novos ideais, novas instituições culturais e de fomento entre outras.

Com essa eclosão artística, atraída por uma estética que tende(re) definir um arquétipo da expressão artística angolana, (uma angolanidade da arte mais moderna), levou o país a ganhar um novo palco munido de diversas produções da arte contemporânea com ênfase às novas tendências artísticas, onde o fenómeno “novo” e o “fazer diferente” têm servido de uma das chaves fundamentais para impulsionar, e incentivar os criadores ou artistas, os marchands, o público consumidor e não só, a crítica e o debate da arte em diferentes espaços de produção nacional, a qual nesse trabalho optamos por denominar territorialidades expandidas.

Embora o campo da crítica pareça um pouco exordial, percebe-se já uma força, um fluxo artístico que atualmente está trilhando em boa direção, levando em consideração o surgimento de novas instituições da arte como a inédita ISARTE oferecendo um ensino superior em Arte, primeira vez na história do país. a CEARTE e outras instituições e galerias, têm promovido distintos espaços de criação como a CELAMAR (Galeria de Arte, Cultura, Atelier, Exposições, Desenho Técnico e Artístico); o ELA (Espaço Luanda Arte) criação, conversa e exposição de obras desenvolvidas por artistas plásticos angolanos; a MOV'ART Gallery (2014) que recentemente abriu um espaço permanente em Luanda, programando exposições mensais de artistas contemporâneos africanos; a NiKharte (galeria de arte contemporânea) a Galeria Guilherme Mampuyacriado por jovem artista plástico angolano com o mesmo nome –

funciona com um *open space*(espaço aberto) exibindo trabalhos de artistas angolanos.

Ainda nesse segmento, considera-se as valiosas contribuições do SIEXPO (Salão Internacional de Exposições) em Luanda embora com um certo declínio como apontou Adriano Mixinge (2017); o Camões / Centro Cultural Português, o CCBA (centro Cultural Brasil Angola), a Fundação Sindika Dokolo responsável pela realização da Trienal de Luanda e outros, a UNAP União da Artistas Plásticos de Angola – os historiadores, críticos, estudiosos e intelectuais independentes, são de facto todos esses elementos que (se sabe) têm contribuído, e é certo que irão contribuir na importante reestruturação das artes plásticas através de políticas afirmativas e de dinâmicas da própria arte para impulsionar exponencialmente a tão necessária a arte educação no currículo do ensino público desde a base, reestabelecer e apostar na formação e qualificações de atores estudos de história, teoria e crítica da arte no país.

Por conseguinte, as instituições anteriormente citadas assim como outras não mencionadas, têm ofertado aos artistas e ao público em geral diferentes eventos nos contextos das artes plásticas e cultura, colaborando ativamente com pintores, escultores, fotógrafos, cineastas, designers, performers entre outros atendendo angolanos e africanos de outros países.

Um pouco disso pode se enquadrar na provocação feita por crítico de arte A. Mixinge sobre arte angolana contemporânea, questionando se, no período de 2006-2016 correspondente a uma década, se, portanto, seria possível em Angola falar em revolução artística? Que, por sinal não se nega na sua totalidade, todavia parece que ainda há tempo para consolidação de uma revolução artística à medida. Todavia há índices muito tendencioso para esse fim, sobretudo com as iniciativas da nova classe de artistas contemporâneos.

Entretanto, no quadro das novas tendências da arte, conforme o título desse trabalho, encontramos diferentes artistas que têm intensificado suas pesquisas desenvolvendo novas relações e novos diálogos na linguagem da escultura de alguma forma especial e *sui generis*. Viu-se diferentes escultores que exploram nos seus processos de construção escultórica a grande diversidade de materiais reciclados como ferro,

arames, diversos metais, madeiras, plásticos, chapas de zinco, sucatas, fragmentos de peças eletrônicas, mecânicas e uma variedade significativa de objetos encontrados.

Durante a pesquisa constatou-se diferenças significativas das esculturas feita anteriormente com as quais vigoram na contemporaneidade angolana da arte. Nota-se de fato, algo apelativo em termos de inovações escultóricas. Nessas novas produções destacam-se diferentes meios de produção que nos revelam outra autonomia na história da escultura em Angola. A obra de António Ole *Mitologias II* de 1986 pode ser considerada um dos trabalhos da arte contemporânea marcante nesse processo.



Fig.172 e 173 António Ole. "**Mitologias**" (1989); (**Detalhe traseira**)(SOLUELO, 2011. Arquivo pessoal).

A diversificação do material remete a arte da reciclagem, que é sem dúvidas, imprescindível e perspicaz de modo que prioriza relações e/ou conexões entre linguagens artísticas como por exemplo a escultura e a instalação.

De acordo com a escritora e artista plástica Elaine Tedesco, algumas instalações são remontáveis exatamente como foram projetadas e outras reconsiderando o novo contexto. Nesse sentido, retomam a essência da escultura móvel, transportável, acrescentando-lhe a possibilidade de ser desmontada (TEDESCO, 2007).

A autora acredita que dessa forma, se manterá a possibilidade de nomadismo do objeto artístico. Na arquitetura essa relação pode estabelecer-se nas pesquisas arquitetônicas como também na redefinição e o desenvolvimento progressivo do território disciplinar da arquitetura, permitindo arquitetos explorar novas ideias espaciais e tectônicas. Instalação é uma das vertentes da arte contemporânea surgida nas décadas de 1960 nos Estados Unidos, consiste em organizar elementos distintos em um ambiente, ela pode ter um caráter efêmero ou permanente. Nessa dissertação a arte da instalação tem encontrado atenção talvez por questões acima referenciadas.

A discussão segue-se com apresentação de alguns trabalhos de artistas angolanos que poderá auxiliar na discussão e compreensibilidade daquilo que sujeitasse a inovação, todavia não o chamaríamos de “nova escultura”, qualquer escultura feita (no momento) poderá ter naturalmente a mesma identificação. Mas isso, não vem ao caso agora. Sendo assim, como preferência optou-se nesta pesquisa tratar por *metamorfismo* conforme o título do subcapítulo, dessa forma permitirá antes compreender o processo da transmutação onde podem ser consideradas questões de tempo, espaço, processos de criação, suas relações tradicionais e urbanas, da materialidade, institucionalidades, conceitualidades e críticas contemporâneas.

Assim, na ordem das investigações, deparamo-nos com trabalhos extraordinários de artistas angolanos como António Ole, Francisco Van, Masongi Afonso, Cristiano Mangovo, Pedro Pires o qual se fez um estudo de caso, Jone Ferreira entre outros. Dentre eles, selecionamos alguns que trazem nos seus processos criativos outras possibilidades de pensar e fazer esculturas, usando materiais diversas as suas criações. São de fato, artistas com percursos diferentes e de distintas experiências, todavia, convergem primeiramente na arte e na busca de novas formas e possibilidades de dialogar com a linguagem da escultura em Angola.

As pesquisas desses artistas, tendem questionar os aspectos limitantes na linguagem da escultura. Dessa forma, a partir das suas identidades e peculiaridades conseguem construir novas críticas, novas abordagens e não só, outras poéticas e estéticas, proporcionando uma cultura visual de diversidade artística e étnico-cultural.

Entre os trabalhos observa-se a predominância em uma tríade entre a figuração, abstração e um certo conceitualismo explorado dentro de suas peculiaridades. Muitos desses trabalhos entre esculturas e algumas instalações, expressam temáticas sociais, educativas e quotidianas, todavia com relações tradicionais e urbanas.

A discussão da estética que vem sendo construindo na arte escultórica angolana nesses últimos anos tem resultado no desencadeamento de uma linguagem dentro da escultura que compreende uma contextura plástica, quiçá, um pouco além, daquilo que o curador Kevin Dumouchelle (2014) chama de *African Innovations* (inovações africanas), nesse caso específico, inovações angolanas da arte.

Em uma relação expandida, apresentamos na sequência trabalhos de uns dentre os artistas que vigoram na contemporaneidade artística angolana, explorando novas formas de relacionar-se com a escultura contemporânea. Alguns apresentam-se em instalação, todavia, com poética e discursos pertinentes para diferentes discussões. Como por exemplo O excelente trabalho do Cristiano Mangovo, diferente das esculturas de ferro dos artistas como Ndary Lo, Freddy Tsimba, Mabunda ou Romuald Hazoume que trabalha com mascaradas em galões plásticos, Mangovo mistura tanto o ferro, metais e plásticos compactado em única obra contrastando assimetricamente a sua diversidade material como pode se ver em sua exposição de 2016 sob o título *que direcção?* Os anjos do António Ole um marco na arte da reciclagem; o conflito entre a figuração e o conceitualismo nos trabalhos de Luís de Carvalho: a tradição, mestria e urbanidade nos excepcionais trabalhos do mestre Van; as incitações na linguagem escultórica do G. Guizef; a impecabilidade poética na escultura do mestre Mansogi Afó; as provocações estéticas do mestre João Mayembe, Jone Ferreira, Pac dos Ditos, Nelo Teixeira, Manuel Egas e a homenagem a escultura do brasileiro mestre Didi.

O *Brain box* trabalho do artista Januário Jano que em galeria constrói uma caixa em formato de cubo com uma abertura circular ao centro superior, retratando suas memórias individuais e coletivas. Nessa abordagem o artista propõe uma arte interativa a qual o público espectador participa colocando a cabeça na abertura da caixa e através do sentido olfato experimenta o cheiro de café simbolizando um íntimo do artista (café da manhã) memória de sua infância.



Fig.174 António Ole **Anjo**, **Margem da Zona limite**, 1994-1995 (jornalcultura.sapo.ao/)

Fig.175 Masongi Afonso **Trabalho de Masongi Afonso “Afó”**(revistazunai.com/)

Fig.176 João Mayembe, **O sonho da Welwitschia**, madeira - pau preto.

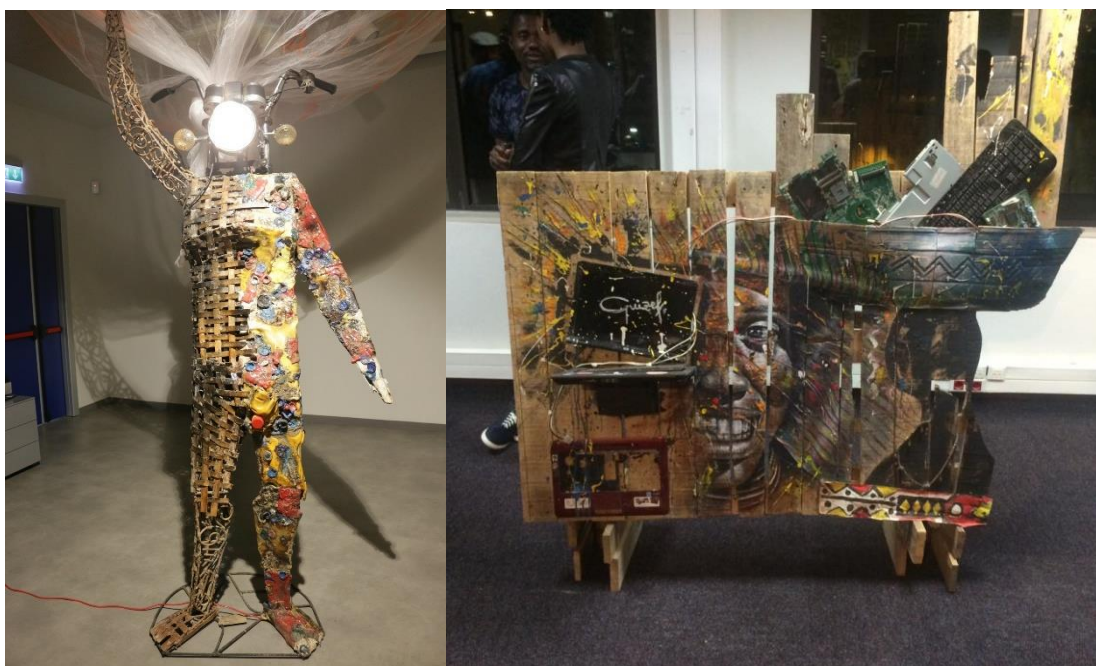


Fig.177 Cristiano Mangovo - Da Expo Milano 2015

Fig.178 Trabalho do artista Guilherme Guizel

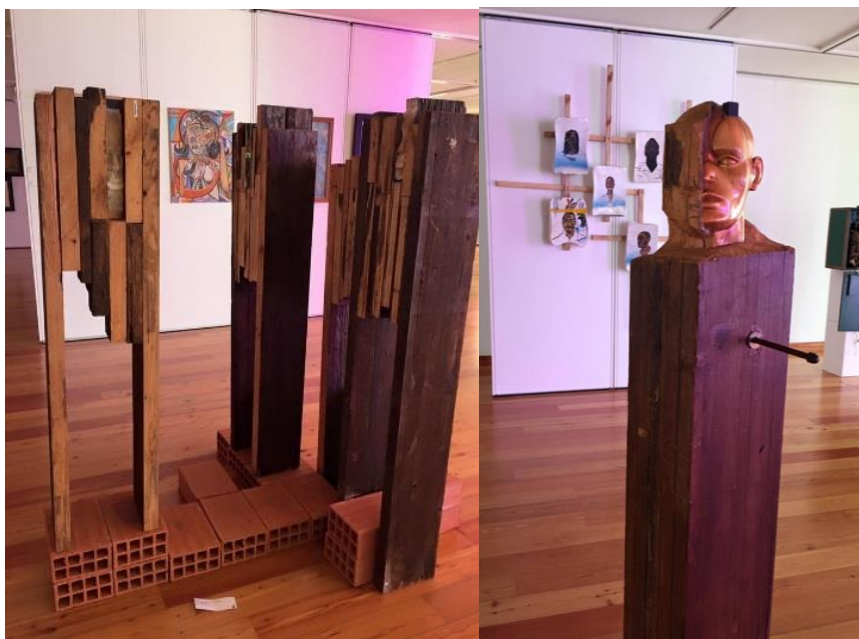


Fig.179Luís de carvalho- **EXPO- Representação da figura humana em Angola**

Fig.180Luís de carvalho- **EXPO- Representação da figura humana em Angola**



Fig.181 Francisco Van-Dúnem "Van". Da exposição "Ícones e paisagens da minha terra" 2016



Fig.182 Francisco Van-Dúnem "Van". Da exposição "**Desenhos Pau-a-Pique** e outros registros" 2016



Fig.183Paca-Dós Ditos "**o renascimento**" Luanda - Angola



Fig.184 Jone Ferreira –**Trabalho de Jone Ferreira.**

Fig.185 Jone Ferreira –**Rainha Njinga Mbandi.** EXPO- Representação da figura humana em Angola



Fig.186Guizel Guilherme, **granda maunda**

Fig.187Guizel Guilherme, **kuzuata**

Fig.188 João Mayembetrabalho de João Mayembe.



Fig.189 Manuel Egas. Trabalho de Manuel Egas.



Fig.190 Escultura do mestre Didi. (Bahia)

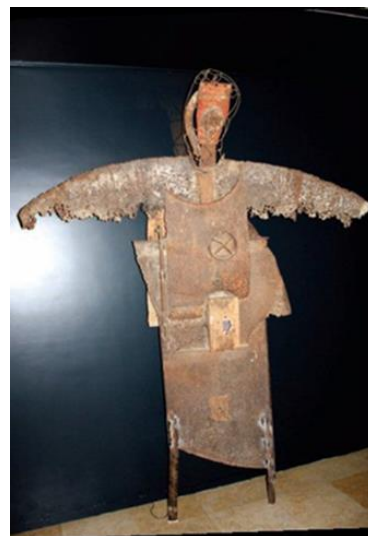


Fig.191 António Ole. "Anjos"



Fig.192 Januário Jano, **Brain Box**, 2016 da Exposição Fragmentação 1.0 (januariojano/)

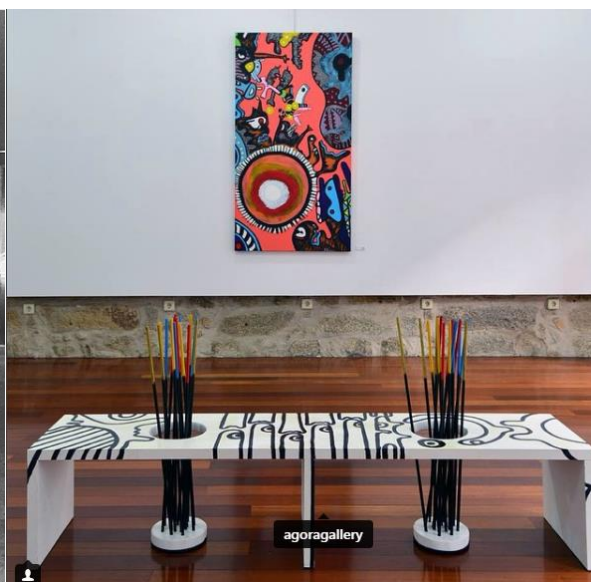


Fig.193 Januário Jano, **Playbench | DR**, da Exposição Fragmentação 1.0 (januariojano/)



Fig.194 Brain Box de Januário Jano



Fig.195 Cristiano Mangovo. Trabalho de Cristiano Mangovo

Fig.196 Cristiano Mangovo. Trabalho de Cristiano Mangovo".

Fig.197 Cristiano Mangovo. Trabalho de Cristiano Mangovo



Fig.198 Cristiano Mangovo – Da Exposição “Que direcção?”

Fig.199 Cristiano Mangovo – Trabalho de Cristiano Mangovo

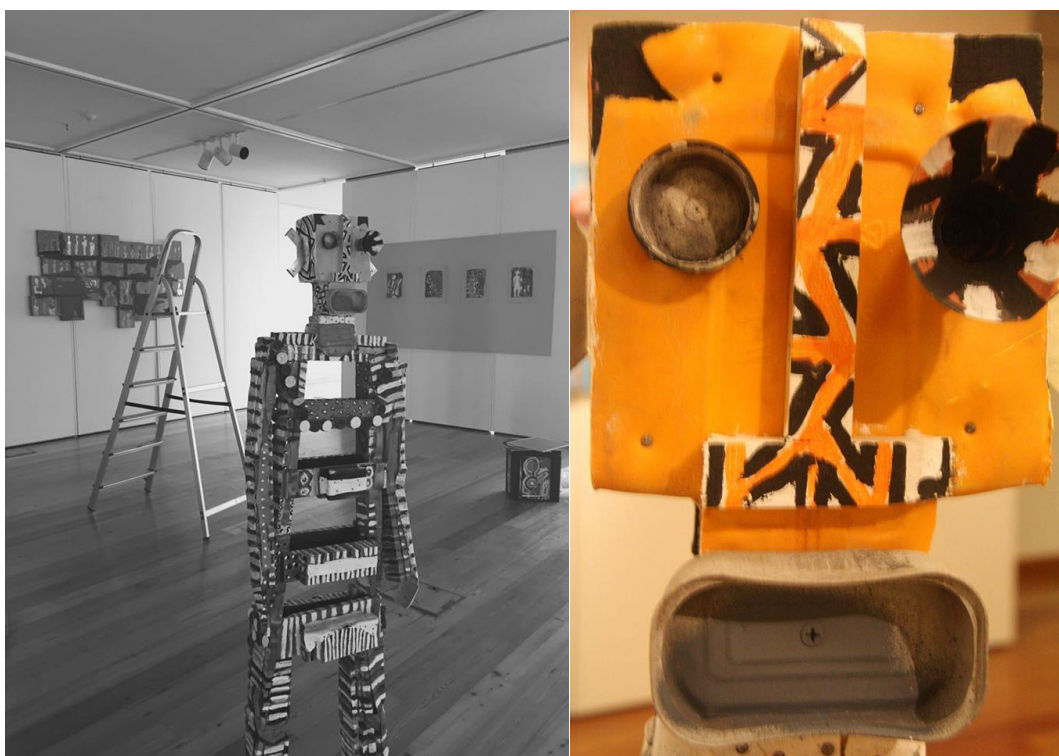


Fig.200 Trabalho de Nelo Teixeira

Fig.201 Trabalho de Nelo Teixeira



Fig.202 Nelo Teixeira, do projeto **Contentor Arte**, (arte interativa) 2015



Fig.203 Nelo Teixeira, do projeto **Contentor Arte**, (arte interativa) 2015



Fig.204 Nelo Teixeira, trabalho de Nelo Teixeira

Fig.205Januário Jano. Trabalho de Januário Jano

É importante destacar neste conteúdo imagético apresentado, um dos principais aspectos em trabalhos destes artistas, dos quais, não é senão, a liberdade individual.

Na arte contemporânea, uma das principais características é a *liberdade do artista*, a livre forma de pensar e fazer arte; uma arte do sem limites e sem fronteiras essa é a contemporaneidade artística nos dias de atuais. Portanto, esses atributos e predicados artísticos, são um dos quais, muitos artistas angolanos não se configuravam neles, cogita-se por verem seus direitos e liberdade de criação ameaçados levando em conta a realidade política em que se vivia em Angola durante as décadas de 1970/80/90, período pós independência marcado pelas guerras civis, desigualdades sociais, desempregos e um sistema político anacrônico—monopartidária (1975-1990/1) instalado no país pelo então governo no poder. Dessa forma, acabou de tal maneira “influir-se” sucessivamente na liberdade de expressão, na liberdade de imprensa —gerando um sentimento ligeiro de determinada apreensão social. Portanto, todas estas questões e outras não mencionadas, terão marcados e

influenciado na liberdade criadora, de expor ideias próprias e/ou das livres práticas artísticas tal como tem se visto nesses últimos anos.

Os artistas angolanos jamais tinham vivido a liberdade de criadora das suas práticas artísticas feita no país da maneira como os são contemplados atualmente. É pertinente para a arte, e não só, necessário, talvez a maior combinação entre a arte e o artista, seja antes a liberdade que liberta, como diz a escritora ucraniana brasileira “Arte não é pureza; é purificação, não é liberdade; é libertação” (Clarice Lispector).

Transformar o que é considerado lixo em arte tornou-se nos últimos anos uma prática comum como mostramos no capítulo anterior, esses artistas angolanos têm se dedicado em dar valor a vários materiais abandonados ou tratados como lixo. Tal como mostrou-se, seus trabalhos revelam das mais simples até as esculturas mais exuberantes com diferentes dinâmicas e abordagens interagindo entre obra, espaço e o espectador. Entretanto, assim como a pintura em Angola está cada vez mais diversificada com qualidade estética surpreendentes, com base nisso, seria prematuro considerar que o frontispício da escultura em Angola transformou-se? Tal como o crítico Adriano Mixinge instigou-nos a reflexão em seu artigo de (2017) sobre a possibilidade de falar em Revolução Artística em Angola? (ver a reflexão na pág. 202)

Os trabalhos demonstram distintas expressões artísticas com peculiaridades e uma pluralidade estética identitárias, quiçá, seja prematuro ou improprio falar em nova escultura, todavia, boa parte da produção atual escultórica em artistas angolanos da nova geração, o aspecto que predomina não é outro, senão inovação.

Os trabalhos propõem-nos uma série de profundas reflexões e questionamentos nos contextos da arte contemporânea, sobretudo, o lugar da arte da escultura em Angola. Um fato que nos leva a perceber que as abordagens artísticas na escultura angolana de fato, transmutaram no sentido de exploração de novas possibilidades artísticas de dialogar e se relacionar com a linguagem escultórica.

A escultura de fato, já existe, a questão é descobrir e explorar outras suas linguagens e criar novas formas, abordagens e estéticas. O que parece mais interessante além do resultado, são deveras, os seus processos criativos e a forma de construção

poética e claro, a distribuição estética em cada trabalho e cada artista. E a partir dali, é possível constatar efetivamente alguns contrastes da escultura tradicional conforme mostrou-se desde o início desse capítulo.

Por outro lado, em Angola tem se realizado alguns eventos de exposição artísticas – individual, coletiva ou em residências, promovidas por algumas instituições que têm proporcionado um espaço que reflete conseqüentemente diferentes criações como a arte da reciclagem, as práticas escultóricas com os *found objects* e/ou outros materiais. Essas por sua vez, acabam por contribuir na afirmação e fortalecimento de uma identidade que por aqui chamamos igualmente de *territorialidades*; (marco / marcação). Dessa maneira, é, portanto, possível suscitar várias compreensibilidades e propagar uma “nova Angola” através da ferramenta arte, em particular a escultura.

As transformações e/ou rupturas na arte tradicional da escultura e o desencadeamento da ampliação da sua linguagem, têm sido anunciados desde o início do século XX com as práticas de artistas modernistas.

Como se sabe, Picasso em 1912 e 14 apresentou ao mundo a suas obras *Guitarra* e posteriormente o *Violino* feito com papel cartão, lamina, arame, chumbo pintado (KRAUSS, 2001) e (CIVITA, 2011) e não parou por aí, essa prática continuou com outros vanguardistas da modernidade. Já na segunda metade do século um grupo de artistas apresentavam práticas escultóricas em largas escalas e dimensão e não só, diferentes práticas artísticas em galerias foram chamadas de escultura como apontou a crítica e historiadora de arte Rosalind Krauss em *A escultura no campo ampliado* (1979).

Nesse texto, Krauss menciona grandes fotografias documentando caminhadas de campestres, corredores estreitos com monitores de TV entre outras atividades consideradas como escultura. Embora essas práticas artísticas ou escultóricas como foram consideradas, terem começado uma década antes como relata a autora, contudo, entendemos que isso demande uma capacidade maior do estudo do objeto, uma dedicação total a pesquisa e certamente requeira, uma qualificação em pesquisas aplicadas quiçá para posteriormente, dizer ao mundo sobre determinada transmutação ou sobre o que se tornaria de fato escultura. tal como fez o Marcel Duchamp em 1917 com a sua obra “*A fonte*”; o Gustave Courbet com a “origem” de

1866; o Picasso com o seu *les demoiselles d'avignon* de 1907, quebrando os preceitos tradicionais do conservadorismo francês.

Rosalind Krauss é uma das personalidades de alta excelência do ponto de vista histórico, crítico, conceitual e filosófico. Krauss, atua desde décadas de 1960, conhecida como uma das maiores formuladoras das teorias da pós-modernidade nos Estados Unidos, desenvolveu nas suas pesquisas um rico repertório de pensamentos que evocam uma necessidade de mudança no que se refere as interpretações dos conceitos de arte que impactaram a modernidade. Seus argumentos têm servido de apoio e no referencial teórico e crítico em diversos trabalhos de arte pelo mundo.

Nos seus estudos Krauss, afirma que a escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história. No contexto africano, essa categoria vai muito além do histórico, de maneira que na escultura tradicional africana não se trata apenas de uma peça suponhamos de madeira, mas uma obra de arte que estabelece toda relação eminente com o espaço e o espectador, e, como objeto estético a sua função considera os valores artísticos, políticos, econômicos, filosóficos, educativos, e espirituais envolvendo toda relação necessária em uma tríade cosmogônico entre o artista com a obra, e a obra com a comunidade (TIEROU, 2007). Bem argumentou o beninense Romuald Hazoumé em uma exposição em Amsterdam “Não sou como artistas ocidentais. Minha arte ou (nossa arte) é para a comunidade; fala sobre o nosso povo e as respostas de suas perguntas”.

Assim como na contemporaneidade africana artistas estão usando várias possibilidades na arte para falar da nova África, da escultura moderna e suas novas possibilidades de criação na arte contemporânea. Para Rosalind Krauss a escultura só se tornou moderna apenas quando a "lógica do monumento" entrou em colapso. Autora refere-se de igual modo da diluição do pedestal da obra e tornando-o como parte do trabalho escultórico.

Sobre o conteúdo imagético apresentado nesse trabalho em geral não propõe dizer categoricamente que tudo se trate de escultura nem se retirou deles essa possibilidade, todavia, tomou-se como importante o uso desses trabalhos, de modo

que a partir deles possivelmente se incite debates e outras discussões. Por outra, considera-se igualmente pertinente como um momento do leitor ter suas reflexões.

Os críticos de arte têm se esforçado na busca de melhor entendimento do conceito da arte que permanece em constante mudança de acordo com a época ou o contexto de cada lugar assim como a linguagem escultórica.

Sobre a tridimensionalidade artística, ou a arte da escultura ou ainda das *práticas escultóricas* outro termo que talvez considere o fato do verbo esculpir referir-se à atividade conforme o seu sentido natural. De acordo com dicionário a escultura é:

1.art.plást arte que se expressa pela criação de formas plásticas em volumes ou relevos, seja pela modelagem de substâncias maleáveis e/ou moldáveis, seja pelo desbaste de sólidos (como na torêutica e na glíptica), seja pela reunião de materiais e/ou objetos diversos; 2. art. plást a obra de arte que resulta do processo de esculpir; 3. art. plást conjunto de obras de arte resultantes de trabalho de escultor(es); 4. fig. pessoa ou coisa de formas perfeitas ou de grande beleza. *Origem – sua etimologia: *lat. sculptūra, ae 'obra de escultor, escultura, gravura em pedra'* (DICIONÁRIO.)

Com base nisso, se procuramos entender a escultura conforme descrito acima dentro dessa compreensibilidade, imagina-se, portanto, como concebem a linguagem escultórica o próprio artista, os historiadores, os críticos, curadores nos dias atuais?

Apresentamos a seguir os trabalhos do consagrado artista António Ole artista considerado o maior artista plástico angolano vivo por historiador e crítico de arte Adriano Mixinge (2009, p.286).



Fig.206 António Ole. **Sem Título (I)**. Luanda, 1998. Fotografia montada em alumínio. 90 x 120 cm. Coleção do artista. Fotografia: António Ole.



Fig.207 António Ole. **Sem Título (III)**. Luanda, 1998. Fotografia montada em alumínio. 90 x 120 cm. Fotografia: António Ole (Coleção do artista).



Fig.208 António Ole. "Fig.00 António Ole. Sem Título (II)". Luanda, 1998. Fotografia montada em alumínio. 90 x 120 cm. (Coleção do artista).



Fig.209 António Ole. **O mundo inteiro/geometria transitória.** Do projeto Who knows tomorrow (Berlin)



Fig.210 António Ole. **O mundo inteiro/geometria transitória.** Do projeto Who knows tomorrow (Berlin)



Fig.211 Antônio Ole. **O artista e a reciclagem** – Found objects. Em Jornada de montagem de exposição.



Fig.212 Antônio Ole. **Township Wall**. Düsseldorf, 2004. Técnica mista, objetos encontrados, madeira, chapa ondulada e de plástico e ferro, vidro. 360 x 960 cm. Coleção ACCA. © JG. photography



Fig.213 António Ole. "trabalho de António Ole em Bienal de Veneza" (2013).



Fig.214 **Margem da Zona Limite**. Luanda, Joanesburgo, Lisboa, 1994-1995. Instalação (ferro, tijolos, corvos embalsamados, papel, pastas de arquivo, televisores). Dimensões variáveis. National Museum of African Art, Smithsonian Institution, museum purchase, 2009-9-1. Fotografia: Franko Khoury National Museum of African Art Smithsonian Institution. (gulbenkian.pt/).



Fig.215 Paulo Kapela. s/ título. (artafrica.lettras.ulisboa.pt/)

No trabalho do artista António Ole, constata-se uma rica abordagem artística voltada à memórias e reflexões sobre as formas tradicionais. têm-se desenvolvido em várias áreas artísticas como a pintura, a escultura, a ilustração, o desenho, a instalação, a fotografia, o vídeo e o cinema. Adriano Mixinge o qualifica como um dos poucos artistas angolanos em cuja arte se concretiza a transição para uma contemporaneidade formal.

[...] referindo-se com isso às características da arte africana contemporânea desde os anos 90 do século passado, definidas por Jean-Godefroy Bidima: a desconstrução dos mitos das tradições africanas, o diálogo com a arte ocidental, e a assim chamada transculturação como base da reciclagem e re-apropriação dessas tradições. (SIEGERT, 2016)

Sobre sua arte sobre nos containers, a pesquisadora Nadine Siegert acredita que a contribuição de António Ole para o projeto *who knows tomorrow* em Berlim não só chama a atenção para a história de séculos de comércio entre a África e a Europa,

como também para as barreiras que a Europa coloca à entrada de refugiados e imigrantes.

A arte da reciclagem é um tema antigo para o mestre Ole. Nas últimas décadas tornou-se uma prática comum trabalhar com os *objetos reciclados*, *objetos achados* ou *encontrados*, universalmente *found objects*. Artistas apoiados na luz da sustentabilidade e contribuições ecológicas, além disso, a arte da reciclagem parece ser mais econômica para muitos artistas. No entanto, o mais interessante é o processo da transformação, quando esses objetos anteriormente não possuíam valor algum, logo acabam ganhado novos significados nas mãos de diversos artistas.

No Brasil e pelo mundo tem vários exemplos nesse contexto, como o famoso lixo extraordinário do Vik Muniz que ganhou destaque internacional e escolhido para abertura de uma novela brasileira, o paulista Sandro Rodrigues que diz ter descoberto a sua humanidade na arte de reciclagem e a usa para dar um recado a sociedade (PAULUZE, 2017). Na década de 1980, uma *banheira suja* obra de Joseph Beuys, foi altamente esfregada e limpa por funcionário de uma galeria na Alemanha pensando que fosse lixo abandonado.

Uns anos atrás, na altura da graduação um trabalho nosso de escultura em ferro e arames foi jogado fora para recolha por um servidor universitário alegando que recebeu ordem de jogar para todo lixo do galpão. Ferreira Gullar em vida alertou “cuidado ao entrar em uma exposição de arte contemporânea para não confundir um extintor de incêndio com um extintor de incêndio” (SANTTOS).

Essa forma de arte com *found objects* foi declarada de categoria “arte autodestrutiva” no manifesto do alemão Gustave Metzger que afortunadamente uma obra sua foi jogada acidentalmente no lixo por uma faxineira do museu de Tate Britain, em Londres. Metzger chamou de autodestrutiva essa forma de fazer arte, afirma que é antes de tudo “uma forma de arte pública para às sociedades industrializadas,” ou seja, uma crítica ao sistema capitalista e ao consumismo. Prossegue argumentando que “as pinturas, esculturas e construções autodestrutivas têm um tempo de vida que varia entre um breve instante e uns vinte anos” (STILES, 2012 p.470, tradução nossa).

Portanto, não tencionamos nesse estudo descrever em correlações de análises intensivas qualitativas ou extensiva quantitativas relatar aspetos artísticos intrínsecos a uma relação às esculturas em largas escalas que sugere o diagrama estabelecido pela Rosalind Krauss sobre escultura/arquitetura/paisagem ou não arquitetura não paisagem conforme especificado em “escultura no campo ampliado”.

Visto que até o momento não há algum registro artístico em Angola com essa envergadura e natureza.... ou ainda tomar como base de referências de obras de natureza serrana smithsoniana²⁸, como por exemplo as land art nessa discussão ou em trabalhos de artistas angolanos mencionados.

Em uma análise minuciosa o angolano crítico de arte considerou nos contextos de revolução artística em Angola enumerando 12 (doze) artistas que no momento lhe parecem interessantes, embora retirando o critério obra declara:

“Assumindo que são apenas as minhas escolhas e, por isso, valem o que valem, creio que, atualmente, os artistas angolanos mais interessantes – e nem sempre unicamente devido à sua obra artística – são António Ole, Van, Kiluanji Kia Henda, Francisco Vidal, Yonamine, Nástio Mosquito, Januário Jano, Edson Chagas, Binelde Hyrcam, António Gongga, Paulo Kussy e Franck Lundangi” (MIXINGE, 2016).

Apesar da menção possuir um carácter individual e próprio, respeita-se, ressaltamos que é válida e a reconhecemos. Dessa forma, em outras linhas – já, no contexto desta pesquisa, o recorte acima configuraria de certa forma uma territorialidade e não só, uma visibilidade para arte angolana, conforme tem se tratado nessa dissertação.

Por conseguinte, vale lembrar que essa pesquisa não se refere ao campo ampliado como relata a autora Rosalind Krauss, mas das novas ou outras formas de pensar escultura, portanto, o estudo consiste em mostrar como a arte da escultura vem sendo tratada nesses últimos anos em Angola, como os artistas têm conseguido ampliar as suas pesquisas para experimentar novos materiais, novas possibilidades, novas

²⁸ Refere-se aos trabalhos de land art dos artistas pós-modernistas Robert Smithson, Richard Serra e outros.

poéticas na construção da escultura. Mas ainda é um processo, um pouco exordial. Em nossa maneira de ver, apenas como opinião, parece nos carecer de mais pesquisa e estudos para a consolidação de uma identidade escultórica contemporânea e totalmente angolana. Referimo-nos ao incentivo, fomento e impulsionamento da produção local de modo que a partir disso se intensifique a crítica e o debate.

3.2 CORPOS, A ESCULTURA DO PEDRO PIRES: Rupturas e desafios proeminentes (Estudo de caso)

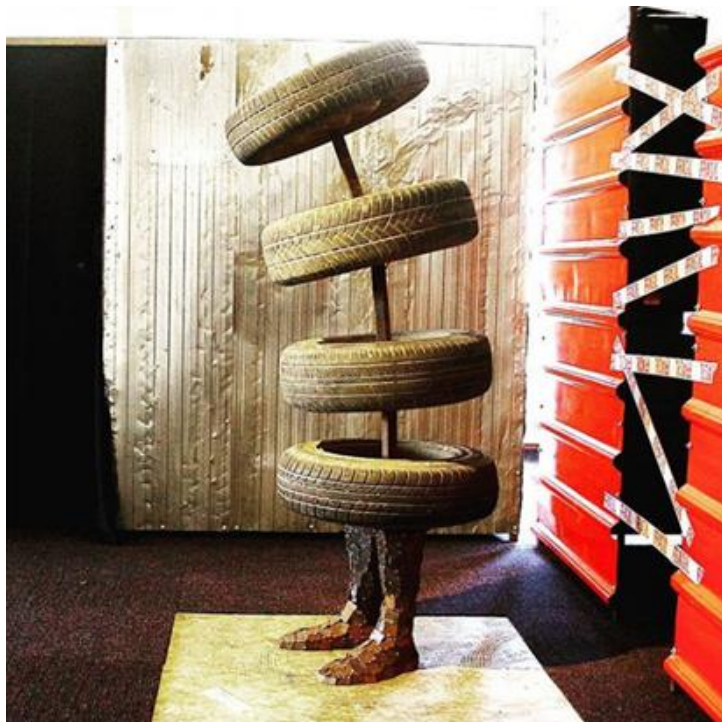


Fig.00, Pedro Pires, Catinton, 2017, Wheelbarrow wheels and metal, 160x59x63cm

Desde o segundo capítulo tem se abordado sobre outras formas de pensar e fazer escultura, nesta discussão final, o método usado parece estar mais próximo dos estudos de casos, os quais aqui, consistem em procura através das práticas escultóricas do artista Pedro Pires *possíveis relações* na discussão da escultura segundo (alguns) aspectos comentados pela Rosalind Krauss.

Formado em escultura (Lisboa e Atenas) e mestre em Artes Visuais (Londres), o artista angolano Pedro Pires (1978, Luanda) tem mostrado interesse em figura humana desde seu primeiro ano do curso de escultura.

No seu trabalho predomina essencialmente a figura de um *corpo*; um íntimo e nostálgico. Vive e trabalha entre Lisboa e Luanda normalmente. As experiências e vivências em 4 países acima destacados, fora as exposições em outros países,

podem eventualmente influenciar na intensificação e redefinição do que parece ser um influente tema de suas práticas escultóricas, nesse caso, o *corpo*.

Entretanto, o *corpo* como ele mesmo o chama -casa do ser humano, tornou-se uma linguagem “misteriosa” do próprio artista, que faz da escultura apenas um veículo para vários caminhos de compreensão de novas formas e diferentes possibilidades de diálogos com a expandida arte da escultura, criando formas, volumes; abordagens, leituras e intervenções em diversos espaços, sendo eles internos, externos ou outros.

As suas criações revelam múltiplas relações humanas nas diferentes sociedades, trata de questões de identidade, estereótipos, emigração, guerras em diversas partes do mundo entre outras. Reúne de certa forma um pouco de tudo isso no sentido de instigar a nossa reflexão trazendo plasticamente memórias individuais e coletivas. Pires trabalha com escultura, pintura vídeo e fotografia. usa diferentes materiais, mídia e objetos cotidianos para aprofundar os vários significados figurativos e conceituais de identidade em diferentes sociedades.

Como artista não se sente limitado a sua formação em escultura, em entrevista que nos concedeu demonstrou ser um artista multimeios, assegura:

Vejo-me mais como um artista plástico que cada vez mais explora vários suportes para além da escultura. Apesar dessa ser a minha formação, nos últimos anos tenho desenvolvido trabalho em desenho, vídeo, fotografia e pintura. Isto é um reflexo de cada vez o meu trabalho se debruçar sobre assuntos políticos e sociais, pois tenho vindo a trabalhar com materiais mais variados e tentando comunicar com o suporte que mais se adequa a um certo contexto e mensagem. Acho que tenho muito para fazer e aprender ainda (SOLUELO, 2017, Entrevista com Pedro Pires).

Pedro Pires é um dos que representam a nova geração de artistas plásticos angolanos, ao lado de artistas como Paulo Kussy, Yonamine Miguel, Francisco Vidal, Hamilton F. Babu, Kiluange, Guilherme Mampuya, Guilherme Guizef, Binelde Hyrcam, Cristiano Mangovo, Januario Jano, Nelo Teixeira entre outros.

Na entrevista o perguntamos qual análise faz sobre a escultura tradicional e contemporânea angolana, em contestação – considerou importante toda a arte tradicional como referência da identidade de qualquer um país. Para ele, a escultura tradicional angolana é riquíssima e nunca deverá ser esquecida, podendo até ser reinterpretada pelos artistas contemporâneos. Quanto à arte contemporânea, afirmou

o artista: *penso que há uma nova corrente que felizmente está a ser acompanhada pelo aparecimento de novas galerias e plataformas de arte, como o ELA – Espaço Luanda Arte pelo qual sou representado.* Sobre educação e as novas tendências da arte nas últimas décadas, sobretudo, as questões e problemas na arte contemporânea em Angola, informou que a arte contemporânea em Angola está e/ou prossegue em bom caminho, considerou positiva a nova classe de jovens artistas que têm buscado explorar novas maneiras de comunicar. E no final chamou atenção para a cultura visual, conclui: *Tem de haver mais cultura visual e artística para não se cair em repetições, mas isso depende bastante do sistema de educação.*

Apesar de jovem Pedro Pires possui um bom currículo de exposições individuais e coletivas realizadas em países como Angola, África do Sul, Austrália, Portugal, Itália, Reino Unido, França, Estados Unidos [...] a qualquer momento pode chegar a Brasil como sinalizou em nossa entrevista o seu parceiro artista Hamilton Babu um artista angolano da diáspora que por excelência domina as técnica matriz e serigrafia.

Em Angola, uma da sua mais recente exposição foi em fevereiro do corrente ano em dupla parceria com Hamilton Francisco Babu pelo projeto Pop-Up Mash-Up²⁹ da instituição E.L.A (Espaço Luanda Arte), a exposição intitulou-se “MU SEKE” adaptado da língua nacional *Kimbundu*, significa *terra vermelha* comum em bairros periféricos de Angola ou em inglês diria-se talvez *guetto*, toda via o termo é concebido com certo prestígio histórico e identitário na literatura, arte, poesia e entre os jovens por marcar um passado íntimo e nostálgico quicá ainda presente em algures angolanos.

Nessa exposição em residência de duas semanas, Pedro Pires apresentou suas práticas escultóricas, construindo diferentes *corpos* usando temas e elementos tradicionais que caracterizam a realidade social e cultura visual dos bairros mussekés. O artista além de propor-nos reflexões em questões de identidade, conduziu sua discussão num pensamento eclético e nacional, mostrando-nos suas formas de relacionar com linguagens expandidas da escultura, ou seja, outras possibilidades de pensar e fazer escultura.

²⁹É um projeto inovador nas artes em Angola porque mistura o conceito de "pop-up", algo que abre por pouco tempo em um lugar por um curto período de tempo e "mash-up" que, inspirado da música. projecto de complemento e conflito, na qual dois artistas são convidados a trabalhar e a dialogar em conjunto ou à parte, mas sempre em residência, de forma a criarem certo e determinado número de obras sozinhos e outros em colaboração.

Nas discussões de abordagens no espaço, o artista construiu esculturas combinando as suas práticas em *found objects* (objetos encontrados) como pneus, chapas de zinco, ferro e diversos metais, galões e bacias de plásticos, madeiras e paus de arvores secas, blocos a cimento, adobes feitos de barro e palhas. Nos processos criativos, construção de casas ou casinhas de chapa dentro da galeria com cenários e ambientes domésticos nos seus interiores. Viu-se bequinhos e/ou corredores estreitos entrelaçados em uma complexidade orgânica.

No cenário da exposição algumas obras são de autoria única e outras criadas em colaboração com Hamilton Babu e outra em conflito ter elas segundo a proposta do projeto e da direção artística do Adriano Maia. No recinto da galeria foram estudados e recriados múltiplos espaços de interação onde o espectador participa e interage com o espaço e as obras. Nessa relação imagética, além da exposição “mu seke” seguem variados trabalhos do artista angolano Pedro Pires.



Fig.216 Pedro Pires e Hamilton Babu, vista de uma das alas da exposição Mu seke, 2017



Fig.2017 Pedro Pires e Hamilton Babu, vista de uma das alas com obras e casinhas de chapa, 2017



Fig218 Pedro Pires. **Musseke**, 2016 Madeira, 190x45x40cm. (pedropires.pt/)

Fig.219 Pedro Pires. **Kwanzas**, Plastic basins and metal, 2017. 167x50x45cm.(pedropires.pt/)

Fig.220 Pedro Pires. **Tumperwar**, 2017 Plastic boxes and metal, 166x76x45cm.(pedropires.pt/)

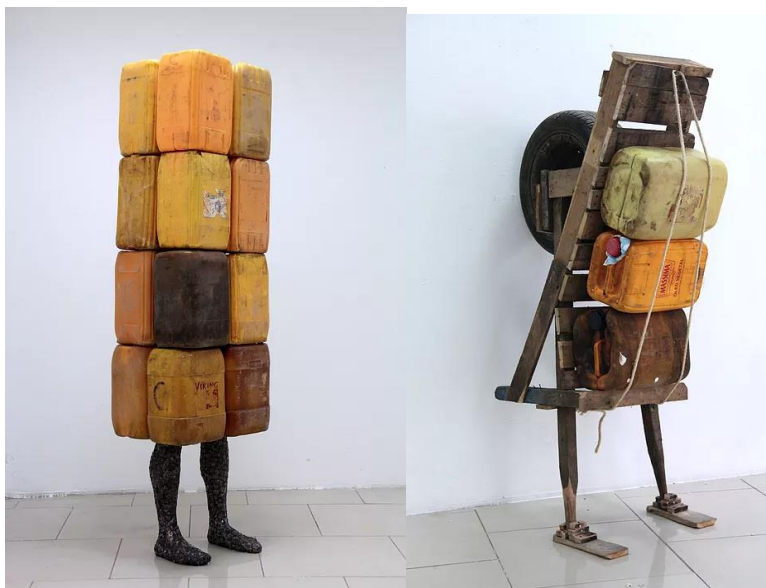


Fig.221 Pedro Pires. **Luandense**, 2015, Metal, plastic containers, diesel and water, 190x45x50cm

Fig.222 Pedro **Rabotnik**, Sculpture: Raboteiro (Angolan wheelbarrow, wood, paint and metal) 175x59x80cm (pedropires.pt/)



Fig.223 Pedro Pires. 2017, **Wheelbarrow**, wheels and metal, 160x59x63cm (pedropires.pt/)

Fig.224 Pedro Pires. 2016, **CUBICO (ARCHITECTURE FOR ONE)** Wood and corrugated steel, 195x45x50cm (pedropires.pt/)

Fig.225 Pedro Pires. 2016. **Kaluanda**, Metal, plastic containers, water and diesel, 190x45x50cm (pedropires.pt/)



Fig.226 Pedro Pires. **Uma escultura em gesso e metal em stúdio.** (pedropires.pt/)

Fig.227 Pedro Pires, **Its ok to do that**, 2015 Metal e bolas de basket, 200x85x80cm. (pedropires.pt/)

Fig.228 Pedro Pires, **Untitled (Glass)**, 2011, taças, 195x70x45cm. (pedropires.pt/)



Fig.229 Pedro Pires, **Nova Pele Para O Corpo (Soldados Verdes)**, 2006, Resin, iron, plaster, glue and plastic toys, 200x70x35cm. (pedropires.pt/)

Fig.230 Pedro Pires, **Homem Muralha**6/11, Public sculpture in Parque das Nações, Lisbon, 2008, metal, 5x 198x75x45cm. (pedropires.pt/)

Fig.231 Pedro Pires, **inatingível**, 2011, metal and bricks, 244x76x99cm. (pedropires.pt/)



Fig.232 Pedro Pires, **Kikolo (Detalhe)**, 2017, Oil barrel and metal, 143x58x58cm. (pedropires.pt/)

Fig.233 Pedro Pires, **Bidon #1**, 2016, metal, plastic and glue, 45x53x30cm. (pedropires.pt/)

Fig.234 Pedro Pires, **Diamante bruto**, 2017, Acrylic on corrugated steel, 74,5x64cm. (pedropires.pt/)



Fig.235 e 237 **máscaras angolanas**, 2015, fogo sobre papel, 21x29cm. (pedropires.pt/)

Fig.236 **For Doppelganging #2**. 2017, plásticos, containers amarelo e arames, 126x84x3cm. ([...] pp)

É, portanto, um pouco raro ver um trabalho do artista Pedro Pires e, não se interligar ao homem. Suas poéticas de criação compreendem a vários contextos sociais e tendem cada vez mais ampliar esses contextos ao mesmo tempo observando os pontos de vistas críticos, artísticos, estéticos, culturais, antropológicos e filosóficos.

Como pode-se perceber, o corpo humano, faz o tema central entre seus trabalhos, esses corpos são materializados escultoricamente nas mãos do artista que resultam em homens de gesso, de metal, de madeira, de aço corrugado, de pneus, de tijolos, de plásticos e misturados, etc.

Uma arte personificada, em seus trabalhos em gesso, o artista tem usado o seu próprio corpo servindo de molde; toma como importante o uso do seu corpo como princípio formal *“porque é em mim que tudo acontece, mental e fisicamente. É da minha vivência que as peças surgem”* declarou Pedro Pires (MAROSO, 2007).

Boa parte das suas esculturas *corpos* apresentam altura, estatura e medidas conforme o corpo do próprio artista, portanto percebe-se uma simbiose estético formal entre o artista e esses corpos – esse é um dos aspectos marcante na sua arte e de fato, a faz diferencial nos contextos artísticos angolano de processos de criação escultórica.

Nas esculturas em gesso são sobre postos diferentes tipos de pele variando entre metal, resina, plásticos; em outras, tijolos são usados como pele.

O procedimento artístico e/ou técnico aparenta ser árduo, laborioso e economicamente custoso. Dessa forma, para além da vocação, exige, um pouco mais de domínio técnico e originalidade. A cobertura de pele segundo o artista funciona *como uma máscara ou armadura para o corpo, impedindo a comunicação entre o exterior e o interior, entre o eu e o outro. No extremo falam da complexidade das relações humanas. A batalha entre o individual e o coletivo.*



Fig.238 Pedro Pires. Em processo de **cobertura de pele com placas de ferro** em solda. (JAANGO)
 Fig.239 Pedro Pires. **nova pele (espuma)**, 2013, Wood and poliurethane, 45x53x30cm. (pedropires.pt/).
 Fig.240 Pedro Pires. **nova pele para o corpo** (soldados verdes), 2006, Resina, ferro, gesso, cola e brinquedos plásticos, 200x70x35cm. (pedropires.pt/).

No entanto, na discussão de possíveis transformações, verificamos que a escultura angolana contemporânea já vem apresentando novos aspectos nos termos de forma, conceito, estética e da diversificação da materialidade, como se pode ver em *anjos*; e *mitologias* de António Ole; *a parede de pau-a pique* de Francisco Van-Dúnem “Van”; a *série de esculturas* de Masongi Afonso que destaca o quotidiano da mulher angolana apresentadas na galeria Nikharte; o *sonho da welwítschia* de João Mayembe e outros.

Porém, nesses últimos anos, tem se intensificado a ideia dessa nova estética em detrimento das constantes pesquisas em práticas escultóricas promovidas por artistas da nova geração, mais precisamente como constatamos em trabalhos de artistas Pedro Pires e Cristiano Mangovo. As suas práticas têm instigado a reflexão conquanto demonstram dentro de um contexto angolano diferentes formas e outras possibilidades de dialogar com a arte da escultura. E não só, esses artistas perceberam na escultura outras formas de linguagens que deu vidas às suas práticas.

Dessa forma, se, em Angola já se pode falar em transformação na arte da escultura, ou como temos preferido, verificar linguagens expandidas na escultura ou ainda como nos provocou o crítico Adriano Mixinge em seu artigo³⁰ questionando se era possível falar em revolução artística na arte angolana?

Entendemos a revolução é também quando surgem teorias novas que questionam; que propõem mudanças ou transformações e alterações comportamentais individuais ou coletivas. No geral, revolução refere-se às novas teorias que pretendem romper com os paradigmas tradicionais de uma sociedade. No contexto angolano, parece-nos interessante e percebe-se que se está em um bom caminho.

Ainda nesse seguimento sobre rupturas e transformações na arte da escultura, são notórias principalmente no velho continente, basta olharmos um pouco para a história, veremos que as transformações na arte da escultura são notadamente desde o início do século XX, com as rupturas e contribuições das vanguardas modernistas, nesse período novas propostas foram introduzidas e absorvidas por diversas vertentes artísticas, que exploravam suas particularidades e suas investigações específicas; cubistas, dadaístas, surrealistas. E não só, no ano de 1912, Pablo Picasso, rompe

³⁰Adriano Mixinge – “Arte angolana contemporânea (2006-2016): é possível falar em revolução artística? Publicado originalmente na revista África 21. Disponível em: (buala.org/)

com a tradição – representando em sua obra intitulada “Guitar” um violão em papelão com colagens, um procedimento novo que influenciara depois muitos outros artistas dos movimentos vanguardistas.

Dessa forma, diversos *found objects* (objetos achados ou reciclados), ganharam novos valores estéticos aos olhos dos artistas modernistas, como Juan Miró que chegou a apresentar uma pintura não convencional explorando técnicas de colagem bidimensionais e assemblages em tridimensionais, o mictório de Marcel Duchamp de 1917 que conceitualizou largamente a ideia de objeto artístico com os seus *readymades* como a roda da bicicleta, a fonte, porta garrafas.

Entretanto, foi na segunda metade do século XX em que essa concepção “rupturista” se tornou mais evidente, sobretudo nas décadas de 1960/70 quando por sua vez a historiadora e crítica de arte Rosalind Krauss começou a argumentar em seus textos afirmando em teoria que a linguagem da escultura havia se expandido.

Os argumentos da Rosalind Krauss certamente irão nos ajudar para uma melhor compreensão na discussão sobre as questões intrínsecas à novas formas e possibilidades na arte da escultura. Desde a segunda metade do século XX, Krauss vem sendo altamente surpreendente em várias questões intelectuais que certamente interessam o campo da teoria e crítica da arte da pós-modernidade. Autora de textos e livros como: “*caminhos para escultura moderna*” (1977 e 1998 - Brasil); “*Escultura no campo ampliado*” (1979); “*The originality of avant-garde and other modernista Myths*” (1985); *The Picasso papers* (1998) entre outros.

No entanto, Rosalind Krauss começa por questionar em o tratado estético do alemão Gotthold Lessing escrito em 1766, que estabeleceu premissas sobre a escultura, usando como modelo o conjunto escultórico *Laocoonte e seus filhos* descoberto em 1506 resultado de escavações em Roma. Krauss contra-argumenta descrevendo a evolução histórica e demonstra como a linguagem da escultura do século XX se alastrou ganhando novos espaços e novas relações como provaram Rodin e Picasso. A discussão seguiu repercutindo nas questões do lugar da escultura e sua autonomia. A autora rebate sobre a lógica do monumento afirmando que no final do século XIX,

testemunhou-se o desvanecimento da *lógica do monumento*. De maneira que o seu fracasso já começava a ser observada. Declarou que essa lógica tinha fracassado.

Sendo assim, para esses aspectos monumentais Krauss tratou como *condição negativa*, ou seja, esculturas monumentais que caíram ou tomaram essa condição. Usa como exemplo categórico, os trabalhos como *Portas do Inferno* e a *estátua de Balzac* feito por Rodin e que 1891 foram concebidas como monumentos na França. Segundo Krauss, o próprio Rodin embora considerar todo grau de subjetividade investida na obra, todavia, foi cético com relação a obra se fosse mesmo aceito, depois de encomendado.

Eu diria que com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar (KRAUSS 1979).



Fig.241 Auguste Rodin. **Balzac**. Bronze, 1897. (KRAUSS, 1979)

Fig.242Constantin Brancusi. **Beginning of the World**.1924 bronze, vidro, madeira (KRAUSS, 1979)

A esquerda acima, obra de Rodin tida como fracassada segundo Krauss, apesar disso Rodin é considerado o *percussor e pai da escultura moderna*. Já acima a direita obra de Brancusi destacando a sua pratica modernista; as duas obras contrastam-se no tempo e espaço, no conceito, na técnica, a autonomia etc, representando dois momentos históricos separados por quase três décadas.

Esculturas como *Balzac* entre outros, lembram esculturas históricas de entidades colônias em Angola, seria o caso das mesmas tomarem essa categoria do fracassado, ou considerados monumentos na condição negativa como apontou Rosalind Krauss?

Parece ser preocupante, conquanto que, em 2003 com do Ministério da cultura e em representação de Angola dois artistas plásticos Tomás Ana "Tona" e Masongi Afonso participaram em Gabão no fórum sobre escultura monumental onde foram abordadas questões de análises sobre a informação, origem, teoria e prática da escultura na região dos grandes lagos e da África negra em geral. (ANGOP, 04 de julho 2003).

A questão do monumento realmente tornou-se cismático, Krauss argumenta que parece ser automático quando se pensa em escultura e logo a primeira impressão que vem, é quase sempre associada a escultura monumental; *parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento*, declara a autora; em virtude dessa lógica, uma escultura é uma representação comemorativa.

Ou seja, a obra se situa em um lugar particular e fala em uma língua simbólica sobre o significado e/ou uso daquele lugar.

No exemplo, aponta para a *estátua equestre de Marco Aurélio*: que foi colocada no centro do *Campidoglio* para simbolizar com sua presença a relação entre a Roma antiga e imperial e a sede do governo da Roma moderna, renascentista(KRAUSS).

Em angola quiçá a *estátua da batalha de Kifangondo*,³¹ caberi a eventualmente nessa contextura, pela sua característica monumentária, significado, sua representatividade - dois momentos históricos, colonial e pós-independência, dois movimentos militares envolvidos, todos esses fatos constroem a relação da obra com aquele espaço. É de fato um trabalho que foi constituído especificamente para aquele local, logo isso o torna uma obra dependente sem autonomia na discussão da autora.

³¹ Batalha sangrenta ou conflito armado entre duas frentes militares MPLA e FNLA nas vésperas da independência de Angola em novembro de 1975 e culminou na vitória do MPLA com apoio militar cubano. Outras informações sobre essa batalha pode ser lida em: Marco da história da independência. Por Domingos dos Santos e César André publicado e disponível em: Jornal de Angola, aos 14 de novembro, de 2011. <jornaldeangola.sapo.ao/>

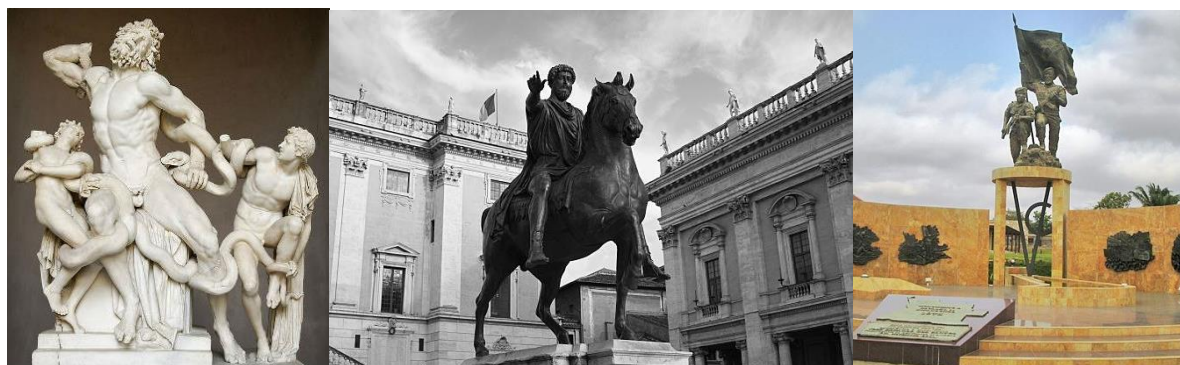


Fig.243 (Réplica) **Marco Aurélio, Imperador romano**, bronze 4,24 m, (Istock).

Fig.244 Anônimo, **Laocoonte e seus filhos**, mármore, Museu do Vaticano, séc. II a.C - (BAUMGART).

Fig.245 Jean Doyle. Memorial da **batalha de kifangondo**, altura 12m, bronze (angolamonitor.co.ao/).

Relembramos aqui por exemplo o que ocorreu no século passado com a escultura do Richard Serra *Arco inclinado* (1981) que foi encomendada para ocupar uma praça no centro de Nova Iorque (ARCHER, 2001: 147). Depois de vários protestos em 1985 do público que trabalha ao redor, finalmente acabou sendo removida em 1989.

A proposta consistia em que a mesma passasse para outro lado da praça. Com isso o artista Serra afirmou que sua remoção constituiria uma violação ao seu contrato e que uma proposta de deslocamento para um dos lados da praça era inútil, pois a obra havia sido concebida para ocupar sua posição original. Qualquer alteração nessa concepção destruiria a obra.

Olhando para Angola, uma das mais conhecidas esculturas contemporânea pertence ao António Ole intitulada *mitologias II*, localizada na marginal de Luanda de um lado a cidade e do outro o mar, a baía de Luanda. De, de acordo com o artista a obra não exerce nenhuma relação com aquele espaço, porventura se for retirada e deslocada para outro local certamente mantivera o seu significado. Nesse caso, fica evidente de que se trata de um trabalho que possui autonomia.

Por conseguinte, uma nova geração de artista em 1965, tenta estabelecer a nova concepção de escultura que destaca a relação que a escultura mantém com o ambiente e nossa percepção espacial, fazendo com que a obra não pudesse mais ser entendida sem que considerasse o fator espaço onde estava posta.

Desse modo, Rosalind Krauss constata em suas pesquisas que havia significativas transformações das práticas escultóricas de artistas desse período. Com base nisso, a autora afirmou em seu texto de 1979 que a partir da década de (1960/70) nesse período já se considerava como “escultura”: *pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequóia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas, etc* (Krauss 1979). Em outras linhas, entende-se que a arte da escultura já era concebida como uma linguagem artística heterogenia que poderia atingir outras formas e possibilidades de intervenções e abordagens.

Em Angola o artista Francisco Van levou uma parede de pau à pique em sua exposição “Marcas do Tempo” de 2006. Mixinge classifica sua atitude como gesto ousado e de simbiose entre o arcaico e o contemporâneo (MIXINGE, 2009). Além disso, mestre Van é um artista super eclético e muito valoriza questões urbanas e de múltiplas tradições. Todavia, atento aos problemas estéticos da contemporaneidade. O próprio Pedro Pires levou adobes de barro e palhas na galeria e construiu casas com chapas e elementos de zinco.



Fig.246 Francisco V. “Van” **parede de pau à pique** (levada a Galeria) em exposição “Marcas do Tempo” de 2006. (Francisco Van)

Embora essa prática escultórica do Van em galeria pareça universal, para Krauss, a escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria estreitamente ligada à história. Krauss assegura que a escultura se tornou moderna apenas quando a "lógica do monumento" entrou em colapso. De acordo com a autora: Não há nada muito misterioso sobre essa lógica; compreendido e habitado, foi a fonte de uma tremenda produção de escultura durante séculos de arte ocidental.

Mas a convenção não é imutável e chegou um momento em que a lógica começou a falhar. A partir da década de 1970 a qual menciona a autora, em Angola já vigorava eventos como VI Salão de arte moderna de Luanda (do regime colonial) onde participou artista angolano com a premiada obra (sobre o consumo da pílula) retratando o Papa Paulo VI tomando pílula. Embora premiado, posteriormente o quadro foi retirado por movimento feminino do regime alegando ofensas à igreja e ao Estado (Mixinge, 2009).



Fig. 247 David Smith, **Cubi XIX** (1964), (KLEINER).

Fig. 248 Frank Stella, **Newburgh** (1995), (LEWE)

Fig. 249 Brancusi, **bird in space** (1924) (KLEINER)

[...] "entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto referencial" (KRAUSS, 1979).

No seu texto publicado aos finais da décadas de 1970 Krauss declara que a palavra escultura tornou a ser difícil de ser pronunciada devido a uma pluralidade de práticas escultóricas realizadas pelas vanguardas daquele período, autora afirma nos seus

argumentos que nessas últimas décadas coisas surpreendentes têm tomado categoria ou nome de escultura“ corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto” todos esses têm recebido surpreendentemente nome de escultura (Krauss, 1979).

A autora percebe que o conceito dessa categoria poderia se tornar infinitamente maleável. É claro, obviamente não encontramos artistas angolanos com todas essas qualificações e categorias apresentadas pela autora americana.

Com isso, nos finais da década 1970 Krauss ajusta os argumentos em seu texto “A escultura no campo expandido” sobre as práticas artísticas que, em meados dos anos 60, desafiavam diferentes públicos da arte dentre eles, críticos, historiadores quanto à sua definição disciplinar. No entanto a linguagem tridimensional como princípio de arquitetura tem indicado várias direções, como se viu desde a escultura de Brancusi a autonomia expressa pela diluição da base, fez com que o pedestal se tornasse parte do trabalho.

Na verdade, os textos da Rosalind Krauss ajudaram a entender sobre essa transformação que ocorreram na história da escultura. Todavia, buscou-se a partir dessas discussões como forma de entender as transformações na escultura nos últimos tempos e demonstrar as várias possibilidades que tornaram expansiva a linguagem da escultura, como a autora desde 1960/70 vem anunciando.

Na sua exposição *mu seke*, (fev. 2017) foi possível observar as abordagens do artista na leitura do espaço e como os seus trabalhos suas interagem com o espaço permitindo a participação do espectador na obra. demonstra claramente como o artista exerce uma facilidade que combina seus diálogos com a arte da escultura, suas abordagens com espaço e o público espectador. Onde o artista consegue reproduzir várias leituras quotidianas representando a sociedade através de diversas formas de corpos. Enquanto as chapas quadradinhas de ferro constituem pele do corpo, para outros corpos o tijolo, pixels fazem o papel da pele.

Embora o tema *corpo* parecer substancialmente predominante em suas esculturas, todavia a discussão se distribui a uma variedade de temáticas que exploram várias questões sociais e de identidade. São obras que dialogam plasticamente com as questões formais, conceituais e estéticas da modernidade e pós-modernidade. Por exemplo as suas práticas escultóricas intervindo em paisagens urbanas e arquitetônica como a obra *casa de areia* (2012), *aponte* (2003) e a *casa-corpo* (2004). Os trabalhos de artistas angolanos e/ou africanos anteriormente apresentados, não propõem correlações ou comparações com trabalhos em grande escala relatados pela Rosalind Krauss que considera nesse caso o seu diagrama: *escultura – não paisagem – não arquitetura*; conforme o título do seu texto “*escultura no campo expandido*”. Contudo, esses, participam de alguma forma nessa discussão proporcionando outras críticas do ponto de vista estético, crítico e filosófico, econômico auxiliando sobretudo na reflexão e compreensão dos aspectos envolvidos na transmutação da escultura nas últimas décadas e as várias possibilidades da larga linguagem escultórica pode oferecer.

Em entrevista ao artista Pedro Pires questionou-se, se, poderia se falar em escultura no campo expandido – respondeu que isso seguramente ainda não acontece em Angola; e não foi diferente daquilo que constatamos em pesquisa.

No entanto, na questão seguinte sobre alguns aspectos os quais atesta Rosalind Krauss a respeito das práticas escultóricas em galerias das décadas 1970, Pedro Pires respondeu-nos que as mesmas práticas escultóricas têm sido essências para os discursos que ele tem construído na sua arte, conforme o conteúdo textual e imagético que lê abaixo:

5. A partir das décadas de 1960/70, se começou a considerar como “escultura”: pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequóia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas, ... etc (Krauss 1979). Como isso dialoga com o teu trabalho?

(PP) - É essencial para os discursos que tento construir, pois essas obras e linguagens abriram caminho para a criação de contextos novos e para criar uma ligação com o espectador que na minha visão é mais descomprometida. A obra de arte saiu do altar em que estava e tornou-se assim mais parte da vida “normal” dos cidadãos. (SOLUELO, 2017. Entrevista com Pedro Pires).



Fig.250 Pedro Pires, **casa de areia**, 2012,
Ferro galvanizado, areia e vidro, 200x200x250cm (pedropires.pt/)



Fig.251 Pedro Pires, **Casa de areia**, Detalhes/ a direita a baixo vista interna, 2012.



Fig.252 Pedro Pires, **Casa de areia**, Detalhe/participação dos espectadores, 2012. Ferro galvanizado, areia e vidro, 200x200x250cm. Lisboa. (pedropires.pt/)



Fig.253 Pedro Pires, **Edifício; Habitáculo e Inatingível**, Trabalhos do (pedropires.pt/).

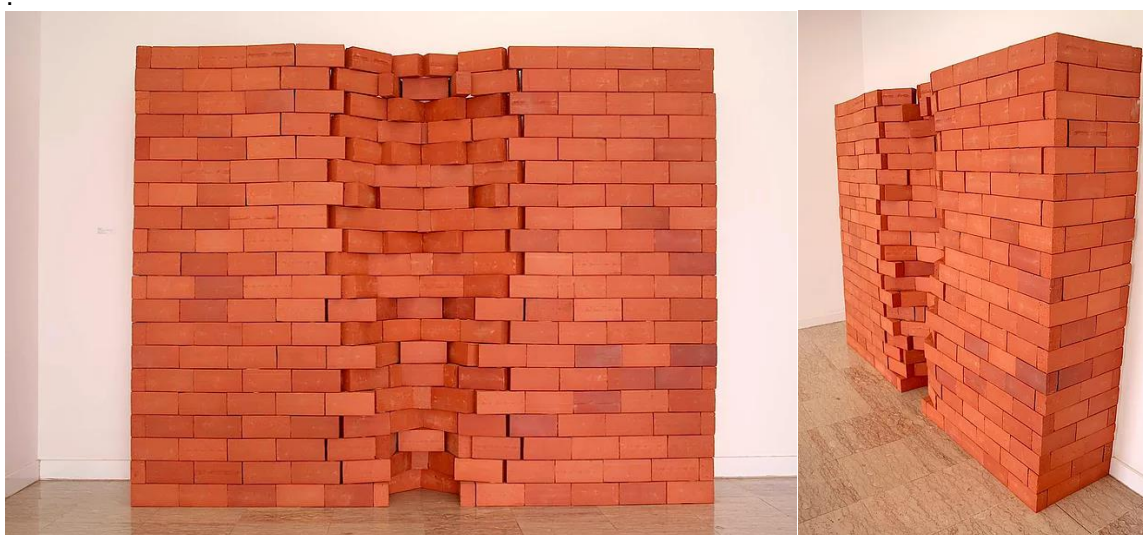
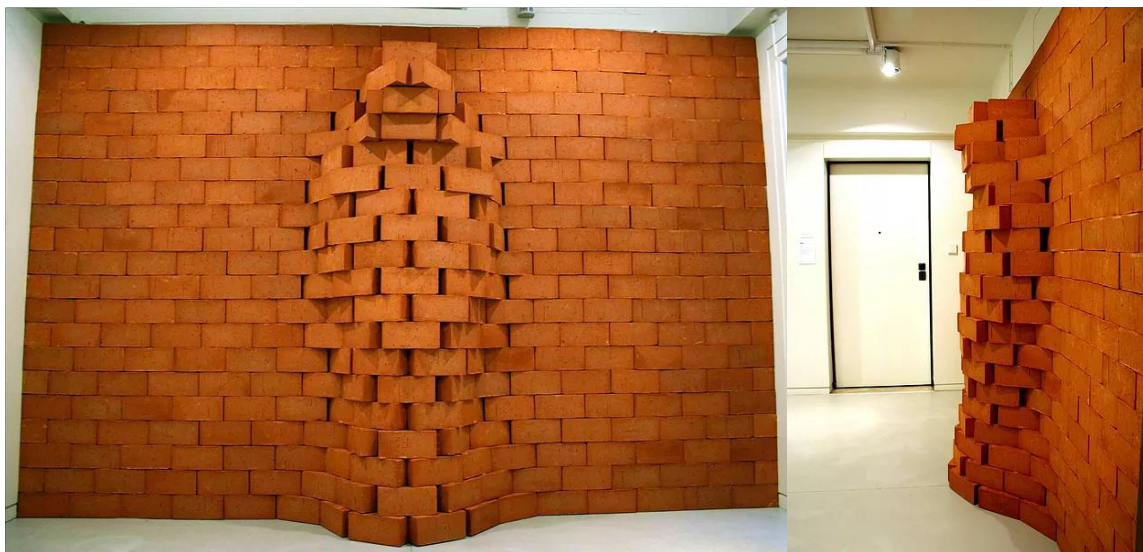


Fig.254 Pedro Pires, **esta casa não se habita**, 2008, Blocos, metal e cola.
350x225x40cm (pedropires.pt/).



Fig.255 Pedro Pires, **mapping series (landscape)**, 2011, C-type print Edition of 5 + 2AP50x50cm (pedropires.pt/).



Fig.256 Pedro Pires, **Ponte**, 2003, madeira e metal, 800x100x70cm (pedropires.pt/)



Fig.257 Pedro Pires, **Ponte**, 2003, **Detalhes** / madeira e metal, 800x100x70cm (pedropires.pt/)

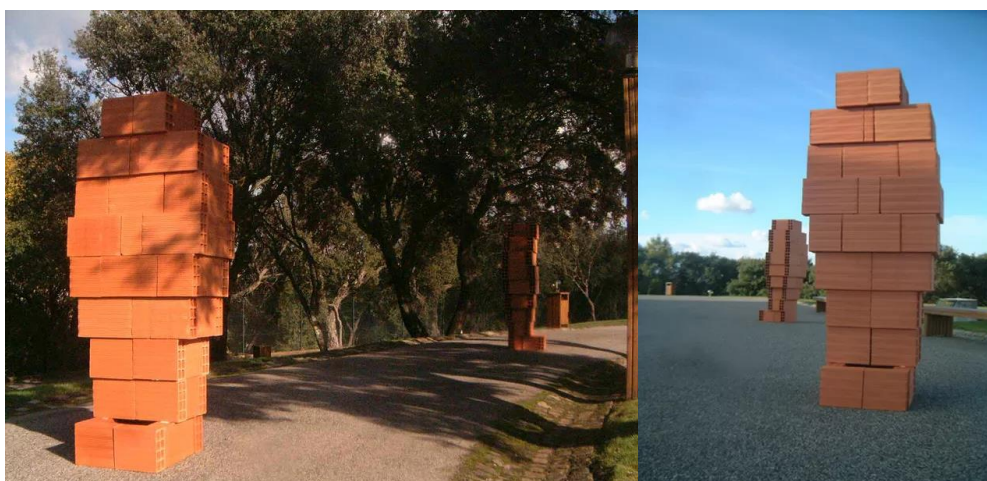


Fig.258 Pedro Pires, **Corpo – Casa**, 2004, Blocos / Tijolos e cola
2 x 190x70x50cm (pedropires.pt/)

As esculturas de Pedro Pires são ecléticas e gozam de uma materialidade organicamente sofisticada, rica e extraordinária. boa parte delas são calculadas nas medidas e/ou no formato do corpo do artista. Os *corpos casas* ou *homens muralhas* como são tratadas também pelo público, são esteticamente diversificados entre si, a variedade material e múltiplas formas revestimentos representam a pele do corpo, onde o corpo se esconde, como uma máscara ou armadura impedindo comunicação entre o interior e exterior [...] o eu e o outro, as complexidades nas relações humanas, o conflito entre o individual e o coletivo. São tipos de homens abstratos, interagem em nosso espaço, e apesar de suas barreiras e seus limites representadas em diferentes peles, tentam de certa forma apelar-nos para o pensamento do artista. Em entrevista informou neste aspecto que tem vindo a trabalhar com materiais mais variados tentando comunicar com o suporte que mais se adequa a um certo contexto e mensagem (SOLUELO, 2017, entrevista com Pedro Pires).

Michael Baxandall, propõe em seus textos no ato de análise de obra de arte, que se olhe para objetos visuais a partir da intenção dos autores que os fizeram, notando como uma obra responde às contingências sociais, pessoais e materiais a partir de uma referência à materialidade do objeto, em uma análise histórica e estética

Das suas práticas escultóricas, Pedro Pires construiu em 2012 a "Casa de Areia" feita de paredes de vidro que mantêm a areia dentro delas, a estrutura é sustentada com contornos em metal. O autor concebe a casa, no caso *objeto casa* como *um símbolo de espaço privado, de proteção. É onde nos sentimos protegidos e onde passamos uma grande parte da nossa vida. Ter um abrigo/casa é intrínseco ao ser humano.*

Pires considera três principais aspectos no seu o objeto casa a *fragilidade* simbolizada pelo vidro; o próprio *Vidro* que é material de origem na areia e o *Mar* representada pela areia. Segundo o autor a areia é o elemento que está entre o mar e a terra, resultante do confronto do Mar com a Terra.

Todos estes aspectos apontados pelo artista estão interligados e relacionam-se no sentido de instigar diferentes discussões ou experiências uma vez que o trabalho foi desenvolvido em competição para que representasse a relação entre o oceano e o homem, e também a importância de preservar o oceano.

A discussão pode tomar outras proporções na medida que o *objeto casa* é uma escultura que nos propõe várias reflexões que observam valores artísticos, arquitetônicos, estéticos, educativos, etc. além disso, o contato do público espectador com a obra é simplesmente profundo e fenomenal como sustenta o artista:

A casa enquanto objecto/escultura servirá para albergar 2 coisas diferentes:- o espectador, que pode entrar e sair por duas portas, uma grande e uma pequena, numa tentativa de apelar à brincadeira entre adultos e crianças, que podem escolher por que porta entrar. Ao mesmo tempo usando as janelas para ver o mar (PIRES, 2012).

Nesse projeto de Arte Mar Estoril, participou igualmente o artista brasileiro Marcelo Santos com o trabalho intitulado “sucata de aço” o qual artista apresenta uma escultura com formato de concha e designou por fibonnacci. Para o artista a escultura representa a beleza, a harmonia e a fragilidade da vida marinha, in (catálogo do concurso, 2012).

Seu trabalho tem se intensificado circunstancialmente conquistando novos espaços no largo campo da arte escultórica e pelo mundo. Nos últimos anos para além da escultura tem Pires tem desenvolvido trabalhos em desenho, vídeo, fotografia e pintura. No geral, verificamos que nas suas produções reflete a figuração, mas também com certo conceitualismo fator que atribui um aspecto diferenciado ao seu trabalho, fazendo que se diferencie da escultura dos mestres angolanos como

As suas pesquisas o levaram a experimentações escultóricas excepcionais, em junho do corrente ano Pedro Pires construiu uma escultura em arredores do rio Dão em Portugal, a qual a chamou de *site-specific*, conforme publicou em seu site profissional:

“Very happy to have made this site-specific sculpture "Thinking box" by the river Dão. Thank you for the opportunity Steven and Freya [...] (pedropiresartist- 2017).

De acordo com o artista, o trabalho foi uma inspiração a partir dos trabalhos da artista americana Anne-Katrin Spiess. Uma escultura criada especificamente para Moinhos do Dão. O projeto fez parte do Jardins efêmeros festival de arte.



Fig.259 Pedro Pires **Thinking Box**, site-specific, 2017. (moinhosdodao.org/); (pedropiresartist)

Inicialmente o artista pretendia colocar cobrir com paredes brancas nesse seu trabalho Thinking Box em português (caixa de pensamentos) ou (casa de pensamentos) ao estilo Pedro Pires, mas percebeu depois de uma leitura de contextos local e análise de espaço para a sua abordagem, optou por deixa-la vazada, o artista considerou o rio, as casas, as árvores, a horta, os moinhos, as galinhas e os moradores habituais são nesse caso o que precisamos para nos livrar de nossa vida agitada. Declara:

A casa que tinha sido planejada com 4 paredes opacas que esconderam o seu ocupante, deu origem a uma casa sem interior ou exterior, na qual o interior e o exterior estão confusos. A "ilha" foi o lugar escolhido para instalar esta escultura convidando o público a visitar uma parte mais selvagem do terreno de Moinhos. Estar na Caixa de Pensamento é estar em Moinhos do Dão (PIRES, 2017).

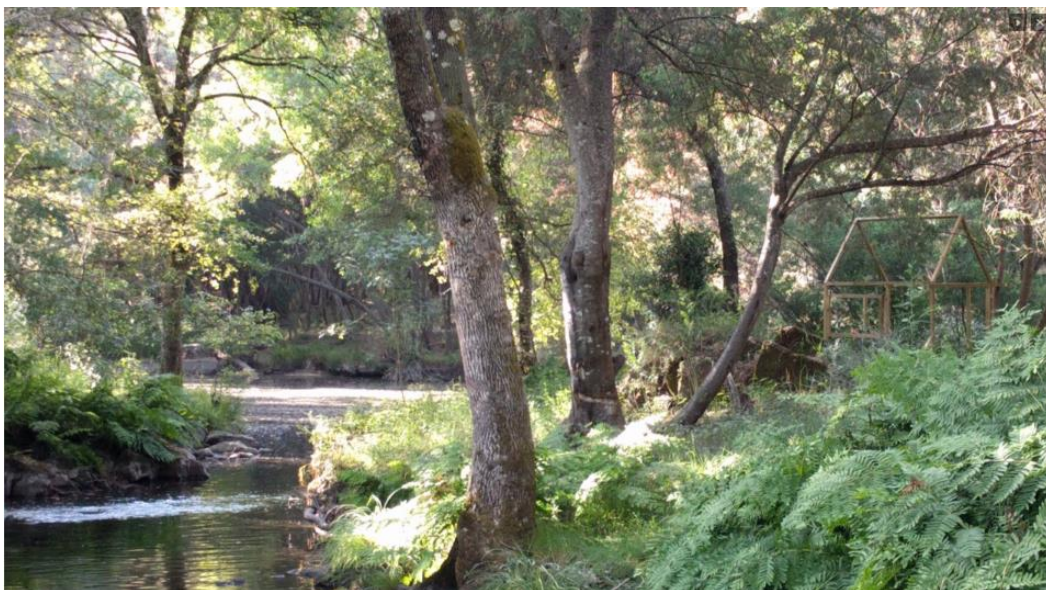


Fig.260 Pedro Pires (a esquerda) **Thinking Box**, site-specific, 2017. (moinhosdodao.org/); (pedropiresartist)



Fig.261 Pedro Pires **Thinking Box**, site-specific, 2017. (moinhosdodao.org/); (pedropiresartist)

Fig.262 Anne-Katrin Spiess **G.R.E.E.N.H.O.U.S.E. I** from afar. Abington Art Center, Jenkintown, 2007

Já as instalações da Anne K. Spiess são montadas e documentadas em fotos e vídeos e logo são desmontadas ficando apenas a lembrança do trabalho para a discussão. Diferente do *Thinking box* do Pedro Pires trata-se de uma escultura projetada e criada para aquele local por isso a chamou de *site specific*, em português (sítio/local específico) uma vertente da arte contemporânea remonta desde décadas de 1960/70 consiste em experiências de intervenção em espaços naturais ou urbanos levando em consideração as características do local com a obra.

Nesse segmento interventista em espaços urbanos e naturais, lembramos o trabalho do artista moçambicano Pedro Vaz (Maputo, 1977) intitulado *Monólito*, localizado entre as árvores de uma mata semi-selvagem. A obra é uma escultura de grande porte que por fora aparenta o formato de uma pedra, o seu interior se assemelha a uma pequena caverna revestida por losangos e triângulos espelhado a inox.

Um convite para experiências em ambiente natural e artístico. Em primeira vista, o *Monólito*, incita a reflexão e leva-nos à vários questionamentos sobre o seu aspecto visual, conceitual e formal como pode se ver em texto da Maria Alves da Silva em coleção Manuel de Brito:

“Com uma aparência de corpo platónico, o seu interior é, no entanto, acedível, o que faz do seu forro de losangos espelhados uma câmara ambivalente quanto à sua verdadeira natureza: a entrada é uma fenda difícil, a janela permite um contacto directo, mas seguro com o exterior, a entrada de luz vertical a partir do topo evoca jactos energéticos da mitologia antiga. De que se trata verdadeiramente? Uma pedra preciosa? Um segmento móvel de gruta? Uma variação geométrica de um abrigo de sobrevivência? Uma cápsula para um acesso indefinido?” (Disponível em: camb.cm-oeiras.pt/).



Fig. 263 e 264 Pedro Vaz, **Monólito** 2013, Madeira, compensado, cimento weber, verniz, acrílica, selante pecol, espelho, aço inox // 250 x 400 x 250 cm // 2013 (pedrovaz.com/).

Apesar do trabalho possuir um acesso para ambiente interno, Pedro Vaz não designou necessariamente por *casa* tal como se viu anteriormente em alguns trabalhos do artista angolano Pedro Pires. Portanto, difere nas leituras sobre o *monólito*, não se encontrou algo relativo a *site-specific* embora muito pareça, não obstante, não é

menos que um trabalho de escultura posto ou construído em determinado local intervindo num espaço natural e propondo experiências e interatividade com público espectador em determinados contextos. Atualmente, além de trabalho de escultura, *monólito* faz parte de um filme de ficção do artista Pedro Vaz.

Site-specific enquadra-se também certas rupturas das vertentes da arte contemporânea que questionou as quatro paredes de museu e galerias, demonstrando cada vez mais a autonomia da escultura. começou com característica permanente, assim como o nome trata-se de arte feita para um determinado local segundo as condições daquele lugar. No entanto, ultimamente tem adotado um caráter efêmero, sobretudo quando o trabalho é uma instalação.

Associa-se aos movimentos como a *Land Art* e a *Environmental Art*, mas busca primordialmente as relações entre a paisagem construída (a arquitectura e as suas dinâmicas sociais), bem como entre as instituições artísticas ou de outra natureza, e a prática artística. Outras informações podem ser lidas em livros de autores como Marrion Weiss, Michael A. Mafrendi (2000) e Miwon Kwon (2004).

Nesse sentido, tal como nome diz site específico, o *Thinking box* do artista angolano se enquadra pelo conceito dessa vertente artística, pela combinação da proposta de trabalho com o local onde foi construído que resultou na transformação imediata do espaço naquele lugar, esse é um dos aspectos importante a considerar.

A escultura do Pedro Pires desafia novas formas na escultura moderna angolana, as obras apresentam-se com porte artístico diferenciado, fruto de suas constantes pesquisas que o fez emergir artisticamente na linguagem da escultura para interrogar a sua expansão conceitual e formal e assim, poder contestar as suas inquietações estéticas e reflexões críticas.

Dessa forma, embora com poéticas e estéticas naturalmente distintas, e uma característica inconfundível nas práticas escultóricas, aos olhos dessa pesquisa, Pedro Pires junta-se aos mestres António Ole, Masongi Afonso, Francisco Van-Dúnem e João Mayembe que já vêm anunciando as novas formas na arte da escultura e não só a expansão que tomou a linguagem da escultura nas últimas décadas.

Rosalind Krauss argumenta em sobre uma nova escola de artistas americanos no período de décadas de 1970 fazendo escultura em larga escala que diferia dos monumentos tradicionais porque eles não eram comemorativos ou históricos. As esculturas do Pedro Pires não possuem características acima assinaladas, suas praticas escultóricas permitem multiplas formas de participação, começando pelo proprio artista que tem emprestado o seu corpo como molde e formato para contruir suas esculturas de semblantes humanas. As suas casa, de areia e o *site-specific thinking box* e outras, permitem a participação do espectador interagindo com a obra num espaço interno ou externo transformado.

Sobre a escultura no campo expandido, as surpreendentes praticas escultóricas de artistas em galerias conforme relata Krauss em seu texto de 1979, Pedro Pires afirmou em nossa entrevista, - que considera pertinente para os discursos que tem vindo construir em seus trabalhos. Nesses aspectos e outros não mencionados o trabalho do artista Pedro Pires dialoga nas discussões da escultura conforme alguns argumentos da historiadora e crítica da arte Rosalind Krauss. Outras questões tratadas no texto da professora Krauss não fazem no momento o foco dessa pesquisa, sendo essas reservadas para futuras possíveis conveniências acadêmicas.

Em entrevista que gentilmente nos concedeu, contestando – como se via como sujeito escultor, Pires afirmou: *Vejo-me mais como um artista plástico que cada vez mais explora vários suportes para além da escultura. Apesar dessa ser a minha formação.*

Pedro Pires é um dos artistas angolano que se atenta a multifacetismo, como se vê, a pluralidade das suas criações se estende até ao desenho artístico e é notadamente o domínio do desenho em figura humana, sobretudo a combinação do cânone nelas que cada vez vai aprofundar a sua relação com corpos. E esse diálogo segue plasticamente mostrando em suas séries intituladas *Gunpowder drawings* (2015) ou desenhos com pólvora em português e *Fire Drawings* (desenhos com fogo)

Essas séries deram início a um trabalho minucioso de exploração onde o artista busca compreender as normas da percepção e representação fazendo uso de dois tipos de técnicas – desenho sob papel com fogo e desenhos com pólvoras.

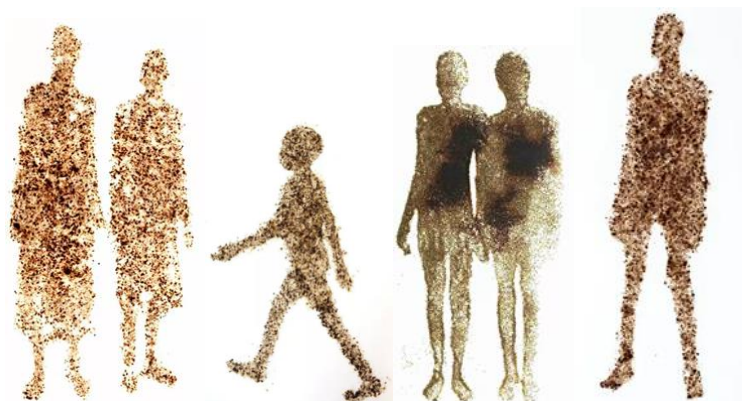


Fig.265 Pedro Pires **Desenhos com pólvora**, séries, 2015 (pedropiresartist)



Fig.266 Pedro Pires **Desenhos com fogo e maquinas sobre papel**, séries, 2015 (pedropiresartist)

O artista apresenta-nos uma outra linguagem com técnicas minuciosas que requer talento e um certo domínio técnico, uma mão delicadamente leve que faz sumir a linha do contorno nas figuras. Apesar de tons predominantemente marrons, usa o claro e escuro para definir formas e volumes nas suas figuras naturalistas, as quais não se associam, mas talvez lembram um pouco do pontilhismo de Georges Seurat e a sua obra *La Tour Eiffel* (1889), mas nem tanto, contudo sem precedentes.

Tomamos como importante mencionar esses trabalhos, como sugestão de contraste formal e estético demonstrando a diversificação de linguagem da escultura para

desenho sobre papel com fogo e pólvora. Todavia, mantendo a temática central que é a figura humana ou os corpos.

De acordo como artista os desenhos de pólvora surgiram de forma acidental “*quando abri uns cartuchos para ver como era a pólvora. E depois foi só pô-la a arder no papel. Como queria voltar a desenhar, resolvi dessa forma fazer uma passagem das minhas peças para o papel*” (Jornal Diário na arte, 2007).

O artista chegou a doar um dos seus desenhos de fogo para o leilão ArtBall -Amref Health Africa 2017, um evento filantrópico para Arte africana em Nova York. A 2ª edição desse evento homenageou o Legendário ganense El Anatsui, artista contemporâneo de renome mundial.

Pedro Pires possui trabalhos exibidos em diferentes cidades e galerias como, a Galeria Arte Periférica, em Lisboa; Grand Palais - ArtParis Art Fair, em Paris; Galeria Momo, Joanesburgo e Cidade do Cabo; Arsenal di Venezia, Veneza; ELA - Espaço Luanda Arte, Luanda; PS Art Space; Delfina Foudantion Art Residence Londres-entre outros. Na Austrália em *Another Antipodes Inc. Contemporary African Art + 2017*, foi o único artista angolano representando Angola.

Os trabalhos do Pedro Pires nos proporcionam uma cultura visual e artística produtiva e de excelência por sinal, e para o espectador propõe experiências únicas e momentos especiais de reflexão em questões de relações humanas, uma vez que o artista trabalha com diferentes questões ligadas a memórias individual e coletiva.

No seu percurso artístico parece ter conseguido chegar as suas metas e os seus objetivos. Embora ter afirmados em entrevista que tem muito para fazer e aprender ainda; o sentimento de cumprir-se os deveres é real; e isso é importante para um artista ainda mais com uma produção ativa.

Para o campo da história e crítica da arte contemporânea em Angola, a produção artística certamente deva contribuir positivamente nas discussões das práticas escultóricas na contemporaneidade angolana.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de arte é surpreendentemente profundo e subjetivo, varia de acordo com a cultura das sociedades ou até mesmo de um indivíduo conforme a passagem do tempo. É importante entender que a própria definição de arte é uma construção cultural variável e sem significado constante.

Na arte africana a escultura é um símbolo de presença dominante, como se viu na arte dos povos Nok da Nigéria, Ife do Benin, dos Kongu e Chokwe em Angola entre outros grupos étnicos, exceto a etnia dos povos omo onde destacam-se as inusitadas pinturas corporais, logo o “corpo” faz-se de uma escultura em constante movimento. “o que vemos, é o que nos olha” dizia Didi Huberman o filósofo francês nas suas discussões sobre questões da arte, da estética e da interpretação contemporâneas. *“ce que nous voyons, c’est que nos regarde”* – (HUBERMAN, 1998)

O historiador Djibril Niane afirma que “em geral, a escultura em madeira domina na arte negro-africana, de forma que a maior parte das peças que extasiam os estetas é de época recente; a brilhante exceção é a da civilização de Ife -Benin, onde se encontram obras de arte em terracota e bronze: daí a importância dessa região na evolução geral da arte negro - africana (NIANE, 2010, p.397,398).

Essa mesma arte (africana) que no passado acumulou uma série de preconceitos e pejorações <<contudo, sendo africanos um povo que reafirmou a sua identidade, história e cultura e desafiou a crítica ocidental>> hoje a arte africana embeleza incondicionalmente os museus e galerias ocidentais, como diz beninense R. Hazoumé “vamos trazer toda arte africana de volta para África” pois ninguém vai à África para ver por exemplo arte europeia asiática, americana. Por quê? Talvez por não ser cultural – parece ser mais fácil acreditar da implementação do sistema de metro na cidade de Vitória do que duvidar que tenha bastante objetos artísticos africanos fora da África (que)dentro do próprio continente. (Quando em um tour à Europa em 2010 pude ver como quanto material artístico e cultural africano em acervos de museus e diferentes coleções em Bélgica, França, Alemanha)

Ora, para contestar sobre a arte Ocidental e arte clássica africana ou (primitiva) como a tratavam, Claude Lévi-Strauss faz a seguinte distinção com base em dois fatores:

[...] O primeiro é a tendência à representação na arte ocidental, ao passo que a arte "primitiva", ao invés de reproduzir modelos, comunica, funcionando como um sistema de signos. O segundo é que a recepção artística é mais individualizada nas sociedades modernas. Nas sociedades tradicionais, ao contrário, é a coletividade que espera do artista que ele lhe forneça certos objetos confeccionados de acordo com os cânones e códigos culturais” Ora, Lévi-Strauss já mostrou que a introdução da escrita e o advento do individualismo obscureceram, entre nós, o papel de linguagem que a arte ocupa nas sociedades tradicionais. (LÉVI-STRAUSS, 1989. Apud. Goldstein, 2008).

Em geral, a pesquisa nos ajudou a entender que a linguagem da escultura tem passado por algumas transmutações, e com essa ampliação tornou incessante as pesquisas dos mestres africanos na busca de respostas e possibilidade nas suas práticas escultóricas.

As discussões, análises e as relações imagéticas nesses trabalhos ajudaram na compreensão do objeto pesquisado, desde a escultura tradicional e aos novos diálogos estéticos na escultura contemporânea.

A expansão da linguagem escultórica tornou-se uma questão desafiadora para os escultores africanos pois houve um certo rompimento (MAZRUI) apesar de se manter determinados aspectos da escultura tradicional. Por exemplo a escultura Nkisi Nkondi não lhe é descartada qualquer referência principalmente pela sua estética no uso do material diversificado e da organicidade compositora.

Para Jan Vansina, o cimento substituiu a terra, a pedra e, também, a madeira. Frequentemente, as esculturas representam a modernidade (aviões, automóveis), os novos emblemas religiosos (cruzes, anjos sexuais) e os retratos (perpetuando, junto aos congo, a tradição do trabalho em madeira ou pedra). Em alguns casos, há rupturas. (MAZRUI, 2010).

Sobre a questão levantada no terceiro capítulo questionando se realmente o frontispício da escultura em Angola havia se transformado. Ora, vê-se que não mudou necessariamente ao termo da palavra, todavia constata-se uma extensão, ou seja, na

verdade apenas ampliou-se a sua linguagem. Marcada por novas outras formas e possibilidades de pensar e criar escultura, por nova, abordagens e práticas escultóricas; intervenções e leituras de espaços sejam eles internos, externos, localizados, demarcados etc.

Os trabalhos do artista Pedro Pires, podem não se enquadrar nas discussões da *escultura no campo expandido* tal como apresentou a historiadora e crítica de arte Rosalind Krauss, todavia, contemplam-se em uma *linguagem expandida da escultura*, de maneira que não apresentam necessariamente características da escultura tradicional. Como se viu, a *casa de areia*, o *thinkin box* -o (*site-specific*) os diferentes materiais usados na construção dos seus *corpos*.

Pedro Pires é um artista de desafios proeminentes e de várias possibilidades estéticas, seu domínio técnico, artístico e sua filosofia de trabalho são excepcionais, é um dos escultores angolanos que representa grandeza nas práticas escultóricas.

O tema predominante “corpo” além de esteticamente personificar sua arte contribui para várias discussões no campo da escultura contemporânea sobretudo em Angola. Boa parte dos seus trabalhos expressam uma arte interativa proporcionando relações entre obra, espaço e o espectador. Um aspecto interessante observado em seus trabalhos é a relação com qual as mesmas possuem com o homem, como se viu, a compilação dos seus ou (*a casa corpos*), *casa de areia*, *Thinking Box (site-specific)*, *desenhos com pólvora e fogo sobre papel*, entre outros e o próprio artista infiltrado nessa relação através de suas ideias, poéticas, filosofia de trabalho – acredita-se que seja um dos fatores que faz o seu trabalho firmar uma identidade artística diferenciada.

Para a arte angolana especialmente a escultura contemporânea, certamente o trabalho do Pedro Pires, no que se refere as novas abordagens ou práticas escultóricas, esse artista constitui por si só um excelente contributo, tanto para o circuito artístico angolano, para a cultura visual e de fato, para o debate e as discussões no campo da crítica da arte, da teoria e da história da arte contemporânea em Angola.

Para o leitor resta ou cabe a reflexão e as possíveis independentes análises e considerações, conquanto que, essa pesquisa segue aberta.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**, 2001. Edições Martins Fontes São Paulo.

AFONSO, Camilo. **4ª Conferência Estadual de Cultura da Bahia**, entrevista cedida a Fabio Del Porto, 2011. Disponível em: www.youtube.com/.

AFRICA REMIX. **Africa Remix: Contemporary Art of a Continent**, Johannesburg Art Gallery, South Africa. <http://www.caacart.com/>

AGÊNCIA LUSA. «**Colecionador angolano convida autoridades são-tomenses para a próxima Bienal de Luanda**» Disponível em: <http://noticias.sapo.pt/>

AMSELLE, Jean-Loup. – **L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain** Paris, Flammarion, 2005, 213 p., index, ill.

ANGOP. **ENSA Arte promove imagem do país a nível internacional**, 2013. 29 abril de 2016 | 02h00 - Atualizado em 29 abril de 2016 | 07h01 <<angop.ao/angola/>>

ANGOP. **Retratos da mulher marcam exposição do artista plástico Masongi Afonso**. 04 fevereiro de 2017. <<angop.ao/angola/>>

ANGOP. m.portalangop **Símbolos Oficiais e Culturais** <<http://m.portalangop.co.ao/>>

ARAÚJO, Cidália et al. **Estudo de Caso. Métodos de Investigação em Educação**. Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho, 2008. Disponível em <http://grupo4te.com.sapo.pt/estudo_caso.pdf>. Acesso em: 22 de out. 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1995.

ARNETT, Bill – Dial Thornton. **Truth and Consequences: The 25-year Friendship of Thornton Dial and Bill Arnet**. James Sellman. Disponível em: (<http://folkart.org/>) Acesso, março de 2017.

ARTAFRICA. Artist <artafrica.lettras.ulisboa.pt/>

BARROS. José Assunção. **As Influências da Arte Africana na Arte Moderna Afro – Ásia** 2011.

BARTH, Frederik. "Introducción", **Los grupos étnicos y sus fronteras**. México: Fondo de Cultura Económica 1976. pp. 9-49.

BASTIN, Marie-Louise. **Escultura Tshokwe**, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

BAXANDAL, Michael. **Padrões de Intenção**. Compainhadas letras , 2006.

BBC/UK. Senegal inaugurates controversial \$27m monumento, disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8601382.stm>. Acesso, 22-10-2015.

BIDIMA, Jean Godefroy, **L'art négro-africain.1997** Collection(s) Que sais-je?, n° 3226.

BIENAL de Dakar. **11ème Biennale de l'Art Africain Contemporain** 09/05>08/06
Dakart. biennaledakar.org

BREURING, Peter. **Nok: African Sculpture in Archaeological Context**. Frankfurt am Main Germany, october 2013, March 2014

BOAZIMAGES. (Foto) **BODY ART IN THE OMO VALLEY**. (pintura facial, povo do vale do rio Omo). Disponível em: <<http://www.boazimages.com>>

Bob Marley, **Documentário** (biografia) , (1h:46...). Shangri-la Entertaiment. Cowboy, Tuff gong Pictures (Arquivo Pessoal).

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. Introdução, resistir à chantagem. Novos Estudos CEBRAP Nº 37, novembro 1993.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. Introdução, organização e seleção de textos por Sérgio Miceli. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005

CAMARA, Sana. **Leopold Sedar Senghor ou l'art poetique negro africain**, 2006. Ethiopiques n° 76. Centième anniversaire de L. S. Senghor.

CARMELART – Disponível em: (carmelart.co.za/)

Cent ans de littérature, de pensée africaine et de réflexion sur les arts africains 1er semestre 2006

CATVE –Entrevista, Mário Sérgio Cortella - Educação x Escolarização. Programa EPC (Esporte, Política e Cidadania), (2014), respondeu às perguntas do jornalista Jorge Guirado. Disponível em: <https://www.youtube.com/>

CICIBA. **Le CICIBA honoré à São Paulo (Brésil)**, 2017. <<http://www.cicibabantu.org/actualites/>>

CIVITA, Roberto. **Grandes Mestres - Picasso** – abril Coleções. Editora abril AS. 2011. Group Scala International, Floreça Itália. Título original: I Grandi Maestri dell'arte. 2007, E-ducation.it S.p.A., Florença.

COUTO, Mia. **Que África escreve o escritor africano?** Em Pensatempos, Editorial-Caminho – 2005. Alfragide Portugal.

COUTO, Mia. **Pensatempos** – Pobre dos nossos ricos. 2005. p. 23. Editorial – Caminho – 2005. Alfragide Portugal.

COOK, Mercer. Chicago Review Press, 1989 Editor: **Antériorité Des Civilisations Nègres - The African Origin of Civilization**: Myth or Reality, de Cheikh A. Diop.

CORTELA, Mário Sérgio - **Entrevista com Mário Sérgio Cortella** - Programa EPC da Rádio Catve 91,7 FM (Cascavel), 2014. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=Cs-d9cKUm6s>), acessado aos 18/10/2017.

ANGOP. **Três artistas plásticos angolanos partiram hoje para Ponta Negra** (Congo Brazaville) para participarem na sétima bienal do CICIBA http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2002/10/47/,64c1123e-c492-4a14-9a78-0b3a05e60637.html

DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte**: A Arte Contemporânea e os Limites da História. Odysseus editora, 2006, São Paulo Brasil.

DAVENPORT, Thomas H.; PRUSAK, Laurence. **Conhecimento empresarial**: como as empresas gerenciam o seu capital intelectual. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

DAVI, Ben. **Art and Corruption in Venice**. 2007. Artnet News<<http://www.artnet.co>>

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DE DUVE, Thierry. **Quando-a-forma-se-transformou-em-atitude - e além – 1994**- Universidade de Southampton, Inglaterra.

DE GRUNNE, Bernard. **The Birth of Art in Africa: Nok Statuary in Nigeria**, Banque Generale Du Luxembourg Staff. Ed.A. Biro, 1998, Universidade de Michigan.

DELEUZE G. e F. GUATTARI, **L'Anti-Oedipe**, Paris, Lês Editions de Minuit, 1972. DELEUZE G. e F. GUATTARI, **O anti-Édipo**, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976.

DIAS, Nélia. **Qu'est-ce que les arts premiers?** *Sciences Humaines*: dossier n. 3, Paris: Musée du Quai Branly, p. 8-11, juin/août 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, O quenos olha**. Trad. Paulo Neves. Editora 34. Coleção Trans. 2ª edição, 1998, 2010.

DIOP, Cheikh Anta. **A Origem Africana da Civilização – Mito ou Realidade –** Laurence Hill editions, 1974. Tdad, Mercer Cook. First published by Présence Africaine, Paris, 1955.

DOSS, Erika Lee. **Twentieth-century American Art**, 2002. Oxford University Press DUMOUCHELLE, Kevin. **Double Take: African Innovations**, 2017. Brooklyn Museum

DREWAL, Henry John; Enid Schildkrout. **Dynasty and Divinity: Ife Art in Ancient Nigeria**. Editora Museum for African Art, 2009.

EDSON CHAGAS. **55th Venice Biennale. Edson Chagas at the Angolan Pavilion** <http://moussmagazine.it/55vb-angolan-pavilion/>

E.L.A Espaço Luanda Arte (conteúdo imagético)

EL ANATSUI. In LAGAMMA, Alisa e Chika Okeke-agulu. **El Anatsui at the Clark (Clark Art Institute) Paperback – 2 Aug 2011**

EL ANATSUI. In Lisa M. Binder **El Anatsui: When I Last Wrote to You about Africa**. Hardcover – 1 Oct 2010

EL ANATSUI - (site). <http://el-anatsui.com/artworks/>; <<http://el-anatsui.com/news/>>

EPOCH TIMES.português. **Pirâmides de Gizé: uma das sete maravilhas do mundo antigo**. 2013

<https://www.epochtimes.com.br/piramides-de-gize-uma-das-sete-maravilhas-mundo-antigo/#.WXyi3kltnCs>

FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas anos 60/70**, Martins Fontes SP, 2006.

FERREIRA, Luzia Gomes **As Máscaras Africanas e suas Múltiplas Faces**. UFBA- Universidade Federal da Bahia.

FESPACO. **Appel à films pour le FESPACO**. Disponível em: <http://africultures.com/murmures/?no=19667>
FESPACO. (www.fespaco.bf/fr/)

FIDEL, Raya. **The case study method: a case study**. In: GLAZIER, J. D.; POWELL, R. R. (Ed.). **Qualitative research in informational management**. Englewood: Libraries Unlimited, 1992. p. 37–50.

FOKAM, De Maurice. **L'art comme expression de la vie de l'homme – 2012**.

FONDATION – Giacometti.<http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/discover-the-artwork/97/alberto-giacometti/>

FORBES. Isabel-dos-Santos. **Africa's Richest Woman To Acquire Stake In Portuguese Electromechanics Company**. <https://www.forbes.com>

FOREST, Claude. Patricia Caillé. **Regarder des films en Afriques**. Agence Universitaire de la francophonie. Press Universitaires de septentrion, 2017.

FORTUNATO, Jomo. **Retorno simbólico e triunfal do património angolano**. Máscaras tchokwe / Tradição, 2015. Publicação Jornal de Angola, 2016. <jornaldeangola.sapo.ao/>

FORTUNATO, Jomo. **Máscaras tchokwe regressam às raízes**. 2015 <jornaldeangola.sapo.ao/>

FRITZ, Baumgart. **Breve História da Arte, 2007 – 3ª edição**, Martins Fontes São Paulo. Tradução Marcos Holler.

FROMM, Annette B. Per B. Rekdal, Viv Golding. **Museums and Truth**, Published 2014, Cambridge Scholar Publishing. London.UK.

FRONTY, François. **Approches d'une esthétique africaine**, Paris, 2009.

GABA, Meschac <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art>

GOLDSTEIN, Ilana. **Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly**, 2008. Horiz. antropol. vol.14 no.29 Porto Alegre. Jan./June 2008. Universidade Estadual de Campinas – Brasil. <scielo.br/ >

GOMBRICH, Enerst H. **A história da arte** 16ª edição. 2000 LTC Editora.

GUEDES, Maria Helena. **As Modernidades!** (books.google.com.br/books? id)

GUIAGEO – Disponível em: (<http://www.guiageo.com/africa.htm>)

GUILLAUME, Paul e Th. Munro, *Primitive Negro Sculpture*, Paris: Crês, 1928.

GUILLAUME, Apollinaire. <<Sur les musées>>. (Oevres em prose completes. Paris, Gallimard, t.2,1991, p. 122-124), Apud. Oissila e Zerbini 2009 p.72 Editions Karthala.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura: Ensaio críticos*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

GREENBERG, Kerry. **MESCHAC GABA: MUSEUM OF CONTEMPORARY AFRICAN ART** <<<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art>>>

HAESBART, R. **Território e Multiterritorialidade: um debate**. *GEOgraphia*, ano IX, n.17, p.19-46, 2007.

HEIDGGER, Martin. Apud RANIERE, Édio: Nute: **Cartografia de um Teatro** – 1. ed. – Blumenau: Liquidificador Produtos Culturais, 2011. 378 p.: il. Color.

HECHT, Dorina; KAWIK, Gunter. **Afrika und die Kunst** (Africa and art) Berlin/Bottrop.

HERZOG, Iris Hahner, - Maria Kecskési, László Vajda. *African Masks: The Barbier-Mueller Collection*, Prestel, 2007. Art Flexi Series.

HOULGATE, Stephen, BAUR, Michael. **A Companion to Hegel**. Registered office 2011, Blackwell Publishing Ltd. John Wiley and Sons Ltd. West Sussex. PO198SQ United Kingdom.

JAMES, George G. M. **Stolen Legacy: Greek Philosophy is Stolen Egyptian Philosophy**, (1954). *The Journal of Pan African Studies* 2009 eBook.

JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo (1993), **Dicionário básico de filosofia**, Zahar. p. 270. ISBN 978-85-378-0341-7.

JEAN-LOUP, Amselle. – **L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain** Paris, Flammarion, 2005, 213 p., index, ill.

JEAN DOYLE, **artista, escultora Sul africana** -(jeandoyle.co.za/)

JESUITES. **Le chemin de croix Via Crucis africana**. 2012. Jésuites: serviteurs de la mission du Christ - © Compagnie de Jésus. Disponível em: (<http://www.jesuites.com/compagnons/mveng/index.html>).

JOHNSON, C. Patricia. **Out of Africa. Exhibitions bring together art as diverse as the continent**. Copyright 2005 Houston Chronicle.

JOSÉ - (RODRIGUES, José Honório)

JORNAL DE ANGOLA. **encantado_com_arte_angolana**. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/mundo_encantado_com_arte_angolana

JORNAL DE ANGOLA. **Colecção de Nuno Pimentel na Europa**, 2016. Por (Pedro Francisco) publicado aos 9 de novembro, 2016. < jornaldeangola.sapo.ao/>

KINNI, Fongot Kini-Yen. **Pan-Africanism: Political Philosophy and Socio-Economic Anthropology for Liberation and Governance**. Volume III. 2000

KOIDE, Emi. **Relato crítico do 3º debate do encontro Africa Africans, 2015**. “Arte africana”? Denominações, clichés e desafios em torno da produção artística contemporânea do continente africano. <<<http://www.forumpermanente.org/>>>

KLEINER, Fred S. **Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective**, Volume 2. 2010, (p.754) Cengage Learning Academic Resource Center. Canada.
KLEINER, Fred S. **Art through the Ages: A Global History**, 2015, Cengage learning.

KOSUTH, Joseph. **Escritos de artistas: anos 60/70**, Glória Ferreira e Cecília Cortim – 2ª edição 2009, Jorge Zahar / Rio de Janeiro. (p.217).

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no campo ampliado**, 1979 número 8 de October, na primavera de 1979.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAGAMMA. Alisa. **Kongo: Power and Majesty**. Published by The Metropolitan Museum of Art, New York, 2016. Mark Polizzotti Publisher and Editor in Chief

LENI (RIEFANSTAHL, Leni) **People of Kau**, London: William Collins 1976

LE PARISIEN. **Jean Pigozzi, collectionneur possédé par l'Afrique**, 2017. <http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/jean-pigozzi-collectionneur-possede-par-l-afrique-26-04-2017-6891873.php>

LEPOINT/AFRIQUE–Simon Njami: **"Je cherche un rapport apaisé à l'Afrique"**, 2017 Disponível em: <http://afrique.lepoint.fr/>

LÉVI-STRAUSS, Claude. **“Raça e história”**. In: **Antropologia Estrutural II**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 4ª. Ed 1993.

LOKOHO, Shango Tumba. **Considérations sur l'esthétique négro-africaine francophone 'hier et d'aujourd'hui** - Université Paris III, 2004 Hong Kong. Association internationale de littérature comparée.

LOPES, Nei - **Dicionário Escolar Afro Brasileiro**, Selo negro edições, São Paulo, Copyright 2006, 2014.

MARC, Alexandre. **African Art: The World Bank Collection**. Produced by the World Bank staff art society. World Bank Art Program. 1818 H street. N.W. Washington DC United States of America. copyright 1998.

MARCHESE, Francis T. **Media Art and the Urban Environment: Engendering Public Engagement with Urban Ecology**. Springer. New York, NY U.S.A, 2015. P.64.

MARK, Peter. Mark Peter. **Est-ce que l'art africain existe?**In: Revue française d'histoire d'outre-mer, tome 85, n°318, 1er trimestre 1998. pp. 3-19; doi: 10.3406/outre.1998.3599.

MAROSO, Filipa. **Este é o meu Corpo**. Tabu magazine, 2007. In (pedropires.pt/)

MÁSCARA MBANGU, autor - Daderot.<commons.wikimedia.org/>
wiki/File: Mbangu_mask_Central_Pende, _Southern_Bandundu,
_DRC_Royal_Museum_for_Central_Africa. (DADEROT)

MALRAUX, Andre. **Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du festival mondial des arts nègres le 30 mars 1966**. http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Andre-Malraux/discours_politique

MATHIAS, Ronaldo. (Resenha) **Negerplastik/ Escultura Negra** / Autor: Carl Einstein Tradução: Inês Araújo e Fernando Scheibe Editora daUFSC, 302páginas, ilustrado Por Prof. Dr. Ronaldo Mathias - Prof. De Arte Cultura Africana da Pós-Graduação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

MAWAZO, **Volume 1, Issue 2**, publicação - Stanford African Students Association, 1983.

MAZRUI, Ali A; WONDJI, Christophe - **História Geral da África** – Vol. VIII – África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010.

MAZRUI, Ali A. **L'Afrique depuis 1935**, editado por Ali Al'Amin Mazrui, Christophe Wondji 1998, Paris. UNESCO. Presence Africaine, L'agence de la Francophonie (ACCT).

MAZRUI, Ali A. **African Thought in Comparative Perspective**. Ed. Ramzi Badran, Seifudeim Adem and Patrick Dikirr, 2014. Cambridge Scholarship Publishing. UK.

MBAYE, Saliou. **Cinquantenaire du 1^{er} Festival Mondial des Arts Nègres**, 2015. <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2015-1-page-279.htm>

MEHLER, Stephen S. **From Light Into Darkness: The Evolution of Religion in Ancient Egypt**. Copyright 2005. Adventures Unlimited Press. Kempton. Illinois, USA.

MIRANDA, Felix Artigo sobre O pensador (**Angola: ridicularizada a imagem do seu Pensador**) do JornalFolha8, 2009.

MITANDI, **Os Mintadi e a cosmovisão dos Bakongo**. EMANUEL CABOCO, 2015. Publicado aos 03 de agosto de 2015. Disponível em <jornalcultura.sapo.ao/>

MIXINGE, **Adriano. Made in Angola - Arte Contemporânea; Artistas e debates**, L'Harmattan, Paris, 2007.

MIXINGE, Adriano. **Arte Angolana Contemporânea (2006-2016)**, é possível falar em revolução artística? Disponível em: <http://www.buala.org/pt/mukanda>

MORAIS. M.B. **A Origem do Universo, da Vida e do Homem**. Copyright 2010. Dep. Biblioteca Nacional, N 15.178.

MOSES, Marcia Swartz. **Understanding Color: Creative Techniques in Watercolor**. 2007 Sterling Publishing Co. Inc. 387 Park Avenue South, New York, NY 10016. (Library of Congress of cataloging-in- publication data).

MOTYLSKA, IGA. **Weapons of war to works of art**, 2017. CULTURE. <https://www.africanindy.com/culture/weapons-of-war-to-works-of-art-8306007>

MOURTHÉ, Arnaldo. **História e Colapso da Civilização: É melhor o incômodo da advertência que a tragédia da ignorância**. Editora Mourthé. 2012. Câmara Brasileira do Livro São Paulo, Brasil.

MUNANGA, Kabenguele (org). **Superando o racismo na escola**. 2ª edição revisada, Brasília: Ministério da educação secretaria de educação continuada, alfabetização e diversidade, 2005.

MURRAY, Jocelyn – **Africa, o despertar de um continente**, 2007, Ediciones Folio In Cultural Atlas of Africa, The Brown Reference Group plc, 2004.

MUSEU AFRO BRASIL. **El Anatsui vence o Leão de Ouro da Bienal de Veneza**. 2015. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2015/04/28/el-anatsui-vence-o-leão-de-ouro-da-bienal-de-veneza>

MUSEU NACIONAL DE ETINOLOGIA, **Exposição Permanente “Animais como Gente, Máscaras e Marionetes do Mali”** <mnetnologia.wordpress.com/>

METROPOLITAN MUSEUM of Nova York. **African Art, New York, and the Avant-Garde** - Guillaume Apollinaire. <<http://www.metmuseum.org/>>

MVENG, Engelbert. **L'art d'Afrique noire**. Liturgie cosmique et langage religieux – 1964, Paris Tours FR.

NDARY-Lo. **Actualites**. <<http://www.ndary-lo.com/>>

NEW African Magazine. 1:54 Forum: **Sindika Dokolo in conversation with Osei Bonsu**. <<http://newafricanmagazine.com/>>

NYTIMES. New York Times. **Collector Fights for African Art**

<https://www.nytimes.com/2015/07/10/arts/international/collector-fights-for-african-art.html>

O GLOBO. **Bienal de Veneza anuncia ganhadores do Leão de Ouro** - Angola levou o prêmio de melhor participação nacional.2013.<<https://oglobo.globo.com>>

OSHUN, *Folakunle artistic director. Lagos Biennial 2017.* <www.lagos-biennial.org/>

OTTINGER, Didier. **Picasso.mania: L'album de l'exposition**, 2015, Centre Pompidou. Editions de la Reunion des musées nationaux. ADAGP, PARIS.

OYEBADE, Adebayo. **Culture and Customs of Angola**. Toyin Falola, series Editor, 2007. Green Wood Press, London, 2007.

PARLAMAMENTO -**Parlamentares a favor da Arte no Sistema de Ensino**. IIIª Legislatura. Publicado em <parlamento.ao/> aos 23-06-2016 11:27

PAULINAS, Irmãs. **Bíblia Sagrada Africana** - Bibliografia Nacional Portuguesa: <http://bibliografia.bnportugal.pt/>; <http://vocacionalpaulinasangola.com.br/>.

PAULUZE, Thaiza. **Minha história - Uso material reciclado para dar um recado**, diz artista plástico / Depoimento. Folha de São Paulo. 2017.

PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração - Começo do Século XX**. (Charles Harrison **Gill Perry** Francis Frascina.) Editora Cosac Naify, 1998.

PIRES, Pedro. (in) Nota de Imprensa, exposição Doppelgänger 2016. Galeria MOMO, Joanesburgo.

PIRES. Pires sitio eletrônico `do artista <pedropires.pt/>

PHILIPPE, Marie Dominique. **Philosophie de l'art**. 2 tomes, Éditions universitaires, Paris, 1991.

PONTE, Helder. **Introdução ao Estudo da História de Angola**. 2006

PORTO EDITORA, **Dicionário da Língua Portuguesa**, 2005. Porto Editora.

PORTO, Nuno. **Arte e etnografia cokwe: antes e depois de Marie-Louise Bastin** *Etnográfica*, vol. 19 (1) | 2015, 139-168.

REDINHA, José. **Etnias e Culturas de Angola**, Luanda, Instituto de Investigação Científica de Angola, 1975 - e Banco de Angola, 448p.

REDINHA José, 1955, «Os Povos de Angola e as suas culturas», in *Colecção etnográfica*. Luanda, Museu de Angola [«Publicações do Museu de Angola»].

PIRES, apud. Zivkovik, 2000, p. 123).

PRICE, Sally. **A arte dos povos sem história**. Afro Asia, n. 18, p. 205-224, 1996.

ROBERT BAUVAL, Thomas Brophy. **Black Genesis: The Prehistoric Origins of Ancient Egypt**. 2011. Bear & Company, Rochester Vermont, Toronto, Canada.

ROJAS, Carlos. **The Great Wall**. A Cultural History. Copyright 2010, Havard University Press. By the president and the Fellows of Havard College.

RICHARDSON, John. **A Life of Picasso Volume II: 1907 1917: The Painter of Modern Life**. Published by Pimlico. 2009, London.

RUBIN, William. Collectif. **LE PRIMITIVISME DANS L'ART DU XXEME SIECLE COFFRET 2 VOLUMES**. Les artistes modernes devant l'art tribal. FLAMMARION PARU LE : 02/10/2000.

SAID, W. Edward. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Posfácios de edições de 1995; 2003.

SAAIDIA, Ossila, e ZERBINI, Laurick. **La construction du discours colonial: l'empire français aux XIX et XX siècles**. Éditions Karthala, 2009.

SEGY, Ladislav. **African Sculpture**. Dover Publication. Inc, 1958. United Kingdom

SANTTOS, Edivan. **A polêmica arte conceitual**. publicado em artes e ideias. Disponível em: <lounge.obviousmag.org/>

SENGHOR Leopold S. Citado por LOKOHO, Shango Tumba em **Considérations sur l'esthétique négro-africaine francophone 'hier et d'aujourd'hui** - Université Paris III, 2004 Hong Kong. Association internationale de littérature comparée.

SENGHOR, Leopold Sedar Senghor. **Biographie**. Disponível em: <<http://www.academie-francaise.fr>>

SPIESS, Anne K. <www.annekatrin.info/>

SETAS, António. **História do Reino do Kongo** / Mayamba Editora, 2011, Angola. SKOTO – GALERY, VOLTA NY. <<http://www.artsobserver.com/>>

STILES, Kristine; Peter Selz. **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists** 2012. University of California Berkeley, Los Angeles, London.

STOMBERG, John. **Entrevista** sobre El AnatsuiEdition of Guide to the Masters. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4bx0Mf4nH9E> Acesso 28/09/2016.

STRATHERN, Paul. **O Sonho de Mendeleiev**, A verdadeira história da química. Ed. Jorge Zahar, 2002, Original H. Hamilton, Londres Inglaterra 2000

SILVESTER, Hans. **Ethiopia: Peoples of the Omo Valley**, 2007, Editora, Thames & Hudson, 2007

SODRÉ, Jaime - **Nina Rodrigues e a Arte Africana na Bahia** – 2006 - Universidade do Estado da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.

TATE MUSEUM. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art>

TEDESCO, Elaine. **Instalação: campos de relações**, 2007. <pt.scribd.com/>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Chair: Rungs with Figurative Scenes (Ngundja)**. <<https://www.metmuseum.org/>>

TIEROU, Alphonse: Ensaio: **Paroles de Masques Un regard africain sur l'art africain**, Maisonneuve et Larose, 2007 - 495 páginas 2007).

TIMBUKTU. Por Rudolph R. Windsor. **From Babylon to Timbuktu: A History of Ancient Black Races Including the black Hebrews**. Windsor's Golden Series P.O. Box 310393. Atlanta, Georgia, 30331. Copyright 2011. First Edition 1969.

TOLEDO, Manuel. **Venice Biennale honours Africa's 'bottle-top artist'** El Anatsui, BBC / <<http://www.bbc.com/>>

UNIVERSE-in universe. **Africa Remix Contemporary art of a continent**. 2004 UiU. <<http://universes-in-universe.de/>>

VAN-DÚNEM, Francisco. **Escultura Tradicional angolana e o seu Ensino nas escolas**, Ensaio, 2003. União dos Escritores de Angola. <<http://www.ueangola.com/>>

VANSINA, Jan. **As artes e a sociedade após 1935**. capítulo 20, in KI- ZERBO, Joseph HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA, 2010. Unesco.

VANSINA, Jan. **A tradição oral e sua metodologia**. In: KI-ZERBO, Joseph. (Org.). História geral da África. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. V

VAZ, Pedro <pedrovaz.pt/>

VISENTINI, Paulo F. **História da África e dos africanos**. Editora Vozes Ltda, 2013. Included. Luiz Dario Teixeira Ribeiro, Analúcia Danilevicz Pereira.

WENDL, Tobias: Amselle, Jean-Loup. – **L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain**, Paris, Flammarion, 2005, 213 p., index, ill.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

YIN, Robert (apud KLEIN, Sheri R.) **Actions Recherche Methods**, Palgrave Macmillan, New York, 2012.

ZANINI, Walter - CUNHA, Mariano Carneiro da. **Arte afro-brasileira**. In: ZANINI, Walter. (org.) História geral da arte no Brasil. 2 v. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ZIEGELMAIER, Rafael Suarez. **O espaço como elemento da escultura: do moderno ao virtual**. Laboratório de Inteligência Artística (PPG Design-UFPE). 2012.

ZUNÁI – Revista de poesia & Debates / Masongi Afonso. <revistazunai.com>

ANEXOS

ENTREVISTA COM PEDRO PIRES ARTISTA PLÁSTICO.

Por Manuel Soluelo. APR 17TH, 7:14PM

Nossos cumprimentos,

Sou Manuel Soluelo, angolano estudante de pós-graduação em Artes na Universidade Federal do Espírito Santo-Brasil. Sou orientado pelo professor Dr. Alexandre Emerick Neves. Antes de mais, aproveito para parabenizar o vosso belíssimo trabalho e a contribuição na história da arte em Angola.

Estou pesquisando em trabalho dissertativo sobre a *escultura tradicional e contemporânea angolana*. Gostaria e peço respeitosamente a vossa atenção para as pequenas e breves questões que seguem:

- 1. Em breves palavras, como vê a situação da arte hoje em angola?
A questão da Arte educação e as novas tendências de arte na contemporaneidade angolana?**

(PP) - Acho que a arte contemporânea em Angola está no bom caminho, com novos artistas a explorar novas maneiras de comunicar. Tem de haver mais cultura visual e artística para não se cair em repetições, mas isso depende bastante do sistema de educação.

- 2. Que análise faz da escultura angolana tradicional e contemporânea? (Algum exemplo de obras ou artistas?)**

(PP) - Acho que toda a arte tradicional é importante como referência da identidade de um país. A escultura tradicional angolana é riquíssima e nunca deverá ser esquecida, podendo até ser reinterpretada pelos artistas contemporâneos. Quanto à arte contemporânea, penso que há uma nova corrente que felizmente está a ser acompanhada pelo aparecimento de novas galerias e plataformas de arte, como o ELA – Espaço Luanda Arte pelo qual sou representado.

3. Como descreve o Pedro Pires como escultor?

(PP) - Vejo-me mais como um artista plástico que cada vez mais **explora vários suportes para além da escultura**. Apesar dessa ser a minha formação, nos últimos anos tenho desenvolvido trabalho em desenho, vídeo, fotografia e pintura. Isto é um reflexo de cada vez o meu trabalho se debruçar sobre assuntos políticos e sociais, **pois tenho vindo a trabalhar com materiais mais variados e tentando comunicar com o suporte que mais se adequa a um certo contexto e mensagem**. Acho que tenho muito para fazer e aprender ainda.

4. De acordo com texto da Rosalind Krauss, pode-se falar da “escultura no campo ampliado” em Angola? Caso positivo, como seria? (Obras, artistas).

(PP) - Penso que neste momento isto ainda não acontece em Angola.

5. A partir das décadas de 1960/70, se começou a considerar como “escultura”: pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequóia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas, ... etc (Krauss 1979). Como isso dialoga com o teu trabalho?

(PP) - **É essencial para os discursos que tento construir, pois essas obras e**

(Continua)

(PP) - É essencial para os discursos que tento construir, pois essas obras e linguagens abriram caminho para a criação de contextos novos e para criar uma ligação com o espectador que na minha visão é mais descomprometida. A obra de arte saiu do altar em que estava e tornou-se assim mais parte da vida “normal” dos cidadãos.

6. Desconstruindo os termos pejorativos:

6.1- Arte negra, Arte tribal, Arte primitiva, Arte (indígena???)

- Por sua vez Arte clássica africana seria o termo abrangente e coerente conforme o *contexto*, e substituiria de alguma forma conveniente as pejorações anteriormente citadas?

(PP) - Sim, acho que o termo arte africana poderá ser aplicado, tal como existe arte americana, europeia, etc, mas mesmo assim acho que se deve evitar este engavetamento no mundo global em que vivemos pois trará sempre erros. África é um continente com um identidade única, mas com

países, histórias e geografias muito diferentes por isso falar de uma arte Africana é complicado e arriscado. É preciso desconstruir estas tipologias, principalmente em relação ao continente africano, pois tem muitas vezes origens colonialistas.

Gostaria de vossa parte receber sugestões e/ou indicações de bibliografias, livros, textos, artigos, imagens ou outras referências que possam dar suporte à minha pesquisa. Pode ser da vossa autoria também.

(PP) - Vou pensar e envio em breve!

Muito,
Agradeço!

Manuel Benvindo Soluelo (Billih Bantu Soluelo)

Pós-Graduando em Arte – PPGA/UFES

b.lebenssoluello@gmail.com

soluelo14@gmail.com

"I am not a black artist, I am an artist" JEAN - MICHEL BASQUIAT

LISTA DE IMAGENS

Fig. 01 Mapa do Continente africano – a esquerda, em destaque a República de Angola.

Fig. 02,03,04 e 05 Cabeças em terracotas - Nok, Owo, Ife, Nigéria e Benin. (Fonte: Shaw, T., 1978).

Fig.06 Historiador, professor J.Ki-Zerbo em sua sala - (Fondation-Ki-Zerbo).

Fig.07 Poeta Guillaume Apollinaire, refletindo em uma escultura africana - (MET- Nova York).

Fig.08 Historiador, professor Djibril T. Niane em sua sala - (Conakry, 2002, Photo: Tierno S. Bah).

Fig.09 Pintura corporal, povos do vale do Rio Omo, Etiópia, (Hans Silvester, 2007).

Fig.10 Pintura rupestre, Namíbia (Foto A. A. A., Myers, n. 3672).

Fig.11, 12 e 13 Bovino, Tin Rhara, Mali; Gazela, Blaka, Niger; Elefante, In-Ekker, Saara.

Fig.14 Pintura rupestre, Namíbia (Foto A. A. A., Myers,n. 3808).

Fig.15 Detalhe de uma gravura rupestre, Alto Volta (Foto J. Devisse).

Fig.16 Pinturas rupestres, cena erótica.

Fig.17 Pinturas rupestres, caçador.

Fig.18 Pinturas rupestres, uma girafa (Ki-Zerbo, 2010).

Fig.19 Pintura rupestre, caçador, homem com flecha.

Fig.20 Cerâmica de-Igbo Ikwu-Benin-Ife (NIANE).

Fig.21 Detalhe, vista geral (NIANE).

Fig.22 Cerâmica-ritual-de-oia-ioruba-ife, vista geral (MAE – USP).

Fig.23 Uma cabeça Nok, norte da Nigéria (SANCHES, 2008, p.43).

Fig.24 Detalhe uma cabeça de terracota Nok masculina pontiaguda separada do corpo.

Fig.25 Uma cabeça de terracota Nok. Louvre.

Fig.26 (Recorte), cabeça de terracota Nok, retirado da obra do egiptólogo Cheikh Anta Diop.

Fig.27 Escultura composta terracota Nok composta, século IV a.C. Museu do Louvre.

Fig.28 e 29 Ferramentas de metal e pedra feita por volta de 500 a.C. NoK, Nigeria.

Fig.30 Cabeça em terracota (Owo, Nigéria). (NIANE, 2010).

Fig.31 Rei do Ife, cabeça em bronze (Oni, de Ife, Nigéria, século XII-XIV). (GOMBRICH, 2010).

Fig.32 Máscara de cobre de Obalufon da cidade de Ife, Nigéria. c.1300 (DREWAL, 2009).

Fig. 33 “Arte turística” ou “arte dos aeroportos” ;(Foto: UNESCO. Foto: P. Migeat); (MAZRUI).

Fig.34 Uma máscara de dança Pwó que representa a beleza feminina ideal dos Cokwé; madeira e fibra; coleção particular (Sanches, 2008).

Fig.35 Encerramento da vitrina da máscara kikongo (Angola). (Museu Nac. De Etnologia) Lisboa.

Fig.36 Esculturas africanas (Acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP).

Fig.37 Cruz, Cristo africano-práticas cristãs consolidadas ao longo dos séculos, Congo, (Murray).

Fig.38 Mveng, Caminho da cruz 11, 1960's, chapelle Hekima, Nairobi, Kenya, millhillmissionaries.

Fig.39 Engelbert Mveng: Altar dos mártires de Uganda, Libermann College, Douala, Camarões.

Fig. 40 Placa do Benin, representando o cerimonial do abate de uma vaca pelos servidores da oba. (NIAANE, 2010).

Fig.41 O culto da fecundidade.

Fig.42 Maternidade, Yombé República Democrática do Congo.

Fig.43 Chibinda, escultura Cokwé, força e poder. Encontrada em 1878, Angola (Murray, 2004).

Fig.44 Cinco estatuetas ibeji dos iorubas da Nigéria, (Sanches, 2008).

Fig.45 e 46 Cabeças de bronzes. (Sanches, 2008). **Fig.47** Uma banqueta da etnia axanti. British Museum, Londres. (Sanches, 2008).

Fig. 48 e 49 Sequências de fotos da arte dos povos núbias de Kau, Sudão.

Fig. 50 Jovem mulher. Arte dos povos do vale do Rio Omo, Etiópia, (Hans Silvester, 2007).

Fig. 51 Arte dos povos do vale do Rio Omo, Etiópia, (Hans Silvester, 2007).

Fig.52 Mulher jovem Surma com pinturas corporais no rio, Kibish, Vale do rio Omo, Etiópia, África, (WEISE, Michael).

Fig.53 Jovem, pintura facial, arte dos povos do Vale do rio Omo, Etiópia, África. (Boazimages).

Fig.54 Jovem, pintura corporal, arte dos povos do Vale do rio Omo, Etiópia, África. (Hans Silvester).

Fig.55 Máscaras africanas, (capas de livros), (HERZOG, 2007) e (RUBIN, 2000).

Fig.56 “Detalhes” de Les Demoiselles d'Avignon, 1907- Pablo Picasso, (CIVITA, 2011).

Fig.57 Pablo Picasso, Três Dançarinas, 1925. Óleo s/tela, 215x142 cm. The Tate Gallery. Londres.

Fig.58 Pablo Picasso. Figura, 1907, madeira. 35,2 x 12,2 x 10,5 cm. Museu Picasso, Paris (BARROS).

Fig.59 Amadeo Modigliani, Cariátide, 1914, pedra calcária. The Museum of Modern Art, New York.

Fig.60 Picasso, cabeça de uma mulher, Óleo s/ tela; A direita, máscara Dan da África ocidental.

Fig.61 Madeira, 43,5 cm. 1905, esposa do espírito blolo bla da costa do Marfim. University Museum of Pennsylvania, USA. (CHARLES., 2011).

Fig.62 Máscara Basongo, madeira incisa e pintada. Congo RDC. (BARROS, 2011).

Fig.63 Brancusi, 1916, A Musa Adormecida. (BARROS, 2011).

Fig. 64 Daderot. **Máscara Mbangu**. Royal Museum for Central Africa. (commons.wikimedia.org/).

Fig.65 Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907. Óleo sobre tela. 243,9 x 233,7 cm. The Museum of Modern Art, New York. (CIVITA).

Fig.66 Augusto Ferreira de Andrade "Viúva", óleo s/tela, 45,5x58 (ArtAfrica).

Fig.67 António Gonga, Obra da exposição “peregrinação á memória” 2017 (e-global).

Fig.68 Anita Malfatti, nú cubista 1916 óleo sobre tela. (Coleção Folha).

Fig.69 Avaro Macieira, "Muangolé - Lamentos da Terra", acrílico s/telag.(ArtAfrica).

Fig.70 Lasar Segall, Aldeia russa, 1912, óleo sobre tela, 62,5 x 80,5 cm (Museu Segall).

Fig.71 Pablo Picasso, obra do seu período negro (époque negro).

Fig.72 Braque, Casas em Estaque, 1908 óleo sobre tela 73x60 cm, Kunstmuseum, suíça (CIVITA).

Fig.73 Portrait of a Woman 1905. Maurice Vlaminck .

Fig.74 Henri Matisse, as cebolas vermelhas, 1906 (BARROS).

Fig.75 Paul Cezanne Monte (la montagne de Saint Victoire) 1902-04 (CIVITA).

Fig. 76 Pablo Picasso e comerciante de arte Daniel Kahnweiler, Villa La Californie, Cannes July, 1957.

Fig. 77 Daniel H. Kahnweiler no estúdio de arte.

Fig. 78 Georges Braque tocando acordeão. Ao fundo no interior das casas, presentes as máscaras africanas. (RICHARDSON, 2009).

Fig.79 Monumento do renascimento africano, 49 m. Dakar, Senegal, 2010-BBC.UK .

Fig. 80 e 81 A cima, Bíblias (Bíblia sagrada africana), Publicação; Ed. Irmãs Paulinas.

Fig.82 Pirâmides de Gizé no Egito. Antiguidade africana. (EPOCH TIMES).

Fig.83 Timbuktu, Mesquita de Sankore. Antiguidade africana. Mali. Século XI.

Fig. 84, 85 e 86 Imagens de referências históricas e fisionômicas de negrô africanos segundo egiptólogo Cheikh Anta Diop. The African Origin of Civilization: Myth Or Reality (DIOP. 1974).

Fig.87 Cartaz do primeiro festival de artes negra em Dakar. (africainwords.com).

Fig.88 Cartaz da primeira Bienal de Dakar (biennaledakar.org).

Fig.89 Logotipo do CICIBA em Libreville. (cicibabantu.org).

Fig.90 Sede da FESPACO em Burkina Fasso. Kolab (panoramio.com).

Fig.91 Ministra angolana da Cultura Rosa Cruz e Silva recebendo do presidente da Bienal de Veneza o prêmio Leão de Ouro conquistado pelo Pavilhão de Angola (jornaldeangola.sapo.ao).

Fig.92 Trienal de Luanda na sua segunda edição de 2010. (fondation-sindikadokolo.com).

Fig.93 Meschac Gaba Sweet City, 2008. (buildingcollector.com).

Fig.94 Pablo Picasso, Guitarra 1912-13. (CVITA).

Fig.95 Marcel Duchamp, Fonte, 1917 (KRAUSS).

Fig.96 Pablo Picasso, Violino, 1914-15 (CIVITA).

Fig.97 El Anatsui, Chambers of Memory, 1977, ceramic and manganese. GALLERY, NEW YORK.

Fig.98 El Anatsui, Devotees, madeira black afara, 1987. (el-anatsui.com/).

Fig.99 El Anatsui, In the World but Don't Know the World, 2011.

Alumínio e fio de cobre 560 por 1000 cm. (el-anatsui.com/).

Fig.100 El Anatsui BA (conjunto de tampas de garrafas). (el-anatsui.com/).

Fig.101 El Anatsui, Skylines, 2008. Alumínio e fio de cobre, 245 por 825 cm.

Fig.102 El Anatsui.

Fig.103 El Anatsui.

Fig.104 El Anatsui, Tin and cooper wire, Drainpipe, 2010. (el-anatsui.com/).

Fig.105 El Anatsui (el-anatsui.com/).

Fig.106 El Anatsui pousando com o prêmio Leão de Ouro da Bienal de Veneza 2015.([Http://el-anatsui.com/news/page/4/](http://el-anatsui.com/news/page/4/)).

Fig.107 Romuald Hazoumé, **la bouche du roi** (a boca do rei), 1997-2005: The Menil Collection.

Fig.108 e 109 Romuald Hazoumé, **la bouche du roi (Detalhes)**: BBC, <http://news.bbc.co.uk>.

Fig.110 Romuald Hazoumé. Detalhe de uma máscara africana moderna e outra clássica Costa de Marfim, (Metropolitan Museum) (a direita). (Edição particular).

Fig.111 Compilações de diferentes mascaras de Romuald Hazoumé.

Fig.112 Romuald Hazoumé. Rat- Singer: Second only to God, 2013. Mixed media installation, 400 x 600 x 600cm (October Gallery).

Fig.113 Romuald Hazoumé. Exit Ball, 2009. Plastic and metal, 210 x 210 cm. (fondationlouisvuitton).

Fig. 114 Romual Hazoumé.

Fig. 115 Romual Hazoumé, Avion de Terre 2004, Fotografia em papel ed. 1/6 | 120 x 80 cm, Col: Queensland Art Gallery, Licensed by Viscopy, Sydney, 2010. (Buala.org).

Fig. 116 Ndoye o Comercio ilegal de petróleo em Benin (. afd.org).

Fig.117 Romuald Hazoume 'Rouleau decompresseur.', Kim Harrisberg. (urbanafrica).

Fig.118 Romuald Hazoumé. symbole de perpetuité - Rainbow Serpent.

Fig.119 Freddy Tsimba **famille**. (freddytsimba, com/gallery).

Fig.120 Ndary LÔ. - **Echographie** I, II, III, 1999, esculturas-ferros e bonecas, 190cm, 140cm, 189cm.

Fig.121 Gonçalo Mabunda – (Iga Motylska).

Fig.122 Osaretin Ighile's 'Socially Conscious.

Fig.123 Freddy Tsimba. **Silouhette**. solda com capsula de munição(freddytsimba, com/gallery).

Fig.124 Freddy Tsimba. **Aux arrêts**. (freddytsimba, com/gallery).

Fig.125 Freddy Tsimba - (freddytsimba, com/gallery).

- Fig.126** Freddy Tsimba. **au-dela-de-lextreme**.(freddytsimbs.com/Gallery).
- Fig.127** Freddy Tsimba. **Maison de la paix** (casa da paz) (freddytsimba.com/gallery).
- Fig.128** Freddy Tsimba. **Maison de la paix** (casa da paz) ([Habibou Bangré-rfi.fr/](http://HabibouBangré-rfi.fr/)).
- Fig.129** Gonçalo Mabunda. **Curioso de aprender**,2003 metal/armas recicladas (goncalo-mabunda.com).
- Fig.130** Gonçalo Mabunda. **Máscara s/ título**, 2015. (<http://www.jackbellgallery.com>).
- Fig.131** Gonçalo Mabunda. **Patrão estrangeiro**, 2013. (goncalo-mabunda.com).
- Fig.132** Gonçalo Mabunda. **O estranho**, 2013. (goncalo-mabunda.com).
- Fig.133** Gonçalo Mabunda. **Trono de um rei africano**, 2004, metal e armas recicladas.
- Fig.134** Gonçalo Mabunda. **Diálogo**, 2007, metal e armas recicladas. (goncalo-mabunda.com).
- Fig.135** Gonçalo Mabunda. **O trono do povo africano**, metal e armas recicladas.
- Fig.136** Gonçalo Mabunda. **Torre Eiffel**, 2002.metal e armas recicladas. (universes-in-universe.de).
- Fig.137** Gonçalo Mabunda. **Dá ao povo o que é de César**, 2013. (goncalo-mabunda.com).
- Fig.138** Gonçalo Mabunda. **Luz ao final do túnel**, 2015, metal e armas recicladas,120 x 120 cm, Do projeto “Lumières d’Afrique”.(lumieresdafriques.com).
- Fig.139** Ndary Lô. **Arbres des origins**, 2014, métal soudé, sable. (ndary-lo.com).
- Fig.140** Ndary Lô. **Marcheurs 4**. 2016. 42 x 62 x 20 cm, metal e soldas (ndary-lo.com).
- Fig.141** Ndary Lô. **Lion**. 201,163 x 99 x 68. collection particulière (ndary-lo.com).
- Fig.142** Ndary Lô. **Madame Brouette**, 2006-2007, 230 cm, Coleção do Artista. Metal, solda Métal soudé, bonecas. (ndary-lo.com).
- Fig.143** Ndary Lô. **Arbre des origines**. 2013, metal e soldas. (ndary-lo.com)
- Fig.144** Alberto Giacometti segurando **três homens andando**, 1948, bronze (fondation-giacometti.fr).
- Fig.145** Osaretin Ighile. **Deities**, 2011, corda em armaduras de aço. (artbserver.com).
- Fig.146** Osaretin Ighile. **Obama**, 2010, papel cartão, vidro, metal, couro e madeira. (artbserver.com).
- Fig.147** Mamady Seydi, **Les Cyclistes**, 2012, mixed media sculpture (mamadiseydi.com).
- Fig.148** Mamady Seydi **comptoirs du fleuve** (mamadiseydi.com).

Fig.149 “Obra Misteriosa” detalhe do cartaz da exposição Angola, Figuras de Poder. Museu Dapper.

Fig.150 (a esquerda) José Redinha-Classificação etnologia dos povos de Angola. Em desenho impresso “um chefe lunda kioko”. 26×19. Edição: Centro de Informação e Turismo. 1965. (Fundação UKUMA).

Fig.151 (a direita) Distribuição étnica de Angola (José Redinha).

Fig.152(acima) Mapas com as principais rotas do tráfico negreiro entre os séculos XVI e XIX. (Menezes).

Fig.153 Escultura Kongu. Nkisi power figure, kongo people. Angola Cabinda. (LaGamma, 2015).

Fig.154 Escultura Kongu. Nkisi Nkondi, madeira, fibra, pregos e pigmentos. Museu do quai Branly, Paris.

Fig.155 Escultura Kongu. Nkisi power figure, kongo people. República Democrática do Congo, República do Congo ou Angola, Sec. XIX. Madeira, ferro, fibra, cerâmica resina, pigmentos. (LaGamma, 2015).

Fig.156 Escultura Kongo Angola. nkisi nkondi. (museu do quai Branly) Arquivos do Museu de Dapper - foto Olivier Gallaud (dapper.fr).

Fig.157 Escultura Kongu. Mitandi, um dos símbolos de relevância cultural material e imaterial dos povos Bakongos de Angola. (jornalcultura.sapo.ao/).

Fig.158 Esculturas Kongu Cabinda Angola - Museu Regional de Cabinda. (jornaldeangola.sapo.ao/).

Fig.159 Escultura Cokwé na exposição: Angola Figuras de Poder 2010, Dapper, Paris. (museudapper).

Fig.160 Escultura Cokwé (Tshokwé): Angola Figures du Pouvoir, 2010, Paris. (detoursdemondes).

Fig.161 Escultura Cokwé Tchibinda Ilunga: Angola Figuras de Poder 2010, Paris. (museudapper).

Fig. 162 Escultura angolana, O Pensador. In Símbolos Oficiais e Culturais. (m. portalangop).

Fig. 163 O Pensador. acervo permanente (casa de Angola na Bahia-Brasil). (Arquivo pessoal).

Fig. 164 Soluelo, Pensador mambu 2008, ferro, cimento e cola. 50x12 cm. (Arquivo Pessoal).

Fig. 165 Pensador Kuku, Samayonga. Chokwe, Angola, madeira. Século XX

Fig. 166 Cartaz da exposição Angola Figuras de Poder (arte Cokwé) 2010. Paris, Dapper. (museudapper).

Fig.167 Ngundja. cadeira c/ figuras em cenas. Arte Cokwé (Tshokwe), Séc. XIX-XIX. (metmuseum.org).

Fig. 168 Escultura Yaka (Bayaka, Congo), máscara manusiadora c/ nariz de animal (Ladislav Segy, 1958).

Figura. 169 Trabalhos de estudantes da antiga ENAP desde décadas de 1990 (SOLUELO, 2011.Arquivo pessoal).

Fig.170 capas de livros "Primitivism" de William Rubin, vol. I e II MoMA, Book Huggers, Pub. 1984 e 2013.

Fig.171 Guilherme Guizef.

Fig.172 António Ole. "Mitologias" (1989); Oferta da Petromar e do artista. (SOLUELO, 2011. Arquivo pessoal).

Fig. 173 "Mitologias" (1989); (Detalhe traseira).

Fig.174 António Ole Anjo, Margem da Zona limite, 1994-1995 (jornalcultura.sapo.ao/).

Fig.175 Masongi Afonso Escultura (revistazunai.com/).

Fig.176 João Mayembe, O sonho da Welwitschia, madeira - pau preto.

Fig.177 Cristiano Mangovo - Da Expo Milano 2015.

Fig.178 Trabalho do artista e Guilherme Guizef- EXPO- Representação da figura humana em Angola.

Fig.179 Luis de carvalho- EXPO- Representação da figura humana em Angola.

Fig.180 Luis de carvalho- EXPO- Representação da figura humana em Angola.

Fig.181 Francisco Van-Duném "Van". Da exposição "Ícones e paisagens da minha terra" 2016.

Fig.182 Francisco Van-Duném "Van". Da exposição "Desenhos Pau-a-Pique e outros registos" 2016.

Fig.183 Pac-Dós Ditos "o renascimento.

Fig.184 Jone Ferreira - EXPO- Representação da figura humana em Angola.

Fig.185 Jone Ferreira - EXPO- Representação da figura humana em Angola.

Fig.186 Guizef Gguilherme, **granda maunda.**

Fig.187 Guizef Gguilherme, **kuzuata.**

Fig.188 João Mayembe **trabalho de João Mayembe.**

Fig.189 Manuel Egas. Trabalho de Manuel Egas.

Fig.190 Escultura do mestre Didi (Bahia), uma homenagem ao artista brasileiro.

Fig.191 Antônio Ole. "Anjos"

Fig.192 Januario Jano, **Brain Box**, 2016 da Exposição Fragmentação 1.0

Fig.193 Januario Jano, **Playbench | DR**, da Exposição Fragmentação 1.0

Fig.194 Brain Box de Januario Jano.

Fig.195 Cristiano Mangovo. Trabalho de Cristiano Mangovo.

Fig.196 Cristiano Mangovo. Trabalho de Cristiano Mangovo.

Fig.197 Cristiano Mangovo. Trabalho de Cristiano Mangovo.

Fig. 198 Cristiano Mangovo – Da Exposição "Que direcção"?

Fig.199 Cristiano Mangovo. Trabalho de Cristiano Mangovo.

Fig. 200 Trabalho de Nelo Teixeira.

Fig.201 Trabalho de Nelo Teixeira.

Fig. 202 Nelo Teixeira, do projeto **Contentor Arte**, (arte interativa) 2015.

Fig. 203 Nelo Teixeira, do projeto **Contentor Arte**, (arte interativa) 2015.

Fig. 204 Nelo Teixeira, trabalho de Nelo Teixeira.

Fig. 205 Januário Jano, Trabalho de Januário Jano.

Fig.206 António Ole. **Sem Título (I)**. Luanda, 1998. Fotografia montada em alumínio. 90 x 120 cm. Coleção do artista. Fotografia: António Ole.

Fig.207 António Ole. **Sem Título (III)**. Luanda, 1998. Fotografia montada em alumínio. 90 x 120 cm. Fotografia: António Ole (Coleção do artista).

Fig.208 António Ole. "Fig.00 António Ole. Sem Título (II). Luanda, 1998. Fotografia montada em alumínio. 90 x 120 cm. (Coleção do artista).

Fig.209 António Ole. **O mundo inteiro/geometria transitória**. Do projeto Who knows tomorrow (Berlin).

Fig.210 António Ole. **O mundo inteiro/geometria transitória**. Do projeto Who knows tomorrow (Berlin).

Fig.211 António Ole. **O artista e a reciclagem** – Found objects. Em Jornada de montagem de exposição.

Fig.212 António Ole. **Township Wall**. Düsseldorf, 2004. Técnica mista, objetos encontrados, madeira, chapa ondulada e de plástico e ferro, vidro. 360 x 960 cm. Coleção ACCA. © JG. Photography.

Fig.213 António Ole. "trabalho de António Ole em Bienal de Veneza" (2013).

Fig.214 **Margem da Zona Limite**. Luanda, Joanesburgo, Lisboa, 1994-1995. Instalação (ferro, tijolos, corvos embalsamados, papel, pastas de arquivo, televisores).

Dimensões variáveis. National Museum of African Art, Smithsonian Institution, museum purchase, 2009-9-1. Fotografia: Franko Khoury National Museum of African Art Smithsonian Institution. (gulbenkian.pt/).

Fig. 215 Paulo Kapela. s/ título. (artafrica.letras.ulisboa.pt/).

Fig.216 Pedro Pires e Hamilton Babu, vista de uma das alas da exposição Mu seke, 2017 ().

Fig.217 Pedro Pires e Hamilton Babu, vista de uma das alas com obras e casinhas de chapa, 2017.

Fig.218 Pedro Pires. **Musseke**, 2016 Madeira, 190x45x40cm. (pedropires.pt/).

Fig.219 Pedro Pires. **Kwanzas**, Plastic basins and metal, 2017. 167x50x45cm (pedropires.pt/).

Fig.220 Pedro Pires. **Tumperwar**, 2017 Plastic boxes and metal, 66x76x45cm. (pedropires.pt/).

Fig.221 Pedro Pires. **Luandense**, 2015, Metal, plastic containers, diesel and water, 190x45x50cm.

Fig.222 Pedro **Rabotnik**, Sculpture: Raboteiro (Angolan wheelbarrow, wood, paint and metal) 175x59x80cm (pedropires.pt/).

Fig.223 Pedro Pires. 2017, **Wheelbarrow wheels and metal**, 160x59x63cm (pedropires.pt/).

Fig.224 Pedro Pires. 2016, **CUBICO (ARCHITECTURE FOR ONE)** Wood and corrugated steel, 195x45x50cm(pedropires.pt/).

Fig.225 Pedro Pires. 2016. **Kaluanda**, Metal, plastic containers, water and diesel, 190x45x50cm (pedropires.pt/).

Fig.226 Pedro Pires. **Uma escultura em gesso e metal em stúdio**. (pedropires.pt/).

Fig.227 Pedro Pires, **Its ok to do that**, 2015 Metal e bolas de basket, 200x85x80cm. (pedropires.pt/).

Fig.228 Pedro Pires, **Untitled (Glass)**, 2011, **taças**, 195x70x45cm. (pedropires.pt/).

Fig.229 Pedro Pires, **Nova Pele Para O Corpo (Soldados Verdes)**, 2006, Resin, iron, plaster, glue and plastic toys, 200x70x35cm. (pedropires.pt/).

Fig.230 Pedro Pires, **Homem Muralha 6/11**, Public sculpture in Parque das Nações, Lisbon, 2008, metal, 5x 198x75x45cm. (pedropires.pt/).

Fig.231 Pedro Pires, **inatingível**, 2011, **metal and bricks**, 244x76x99cm. (pedropires.pt/).

Fig.232 Pedro Pires, **Kikolo (Detalhe)**, 2017, Oil barrel and metal, 143x58x58cm. (pedropires.pt/).

Fig.233 Pedro Pires, **Bidon #1, 2016, metal, plastic and glue, 45x53x30cm.** (pedropires.pt/).

Fig.234 Pedro Pires, **Diamante bruto**, 2017, Acrylic on corrugated steel, 74,5x64cm. (pedropires.pt/).

Fig.235 e 237 máscaras angolanas, 2015, fogo sobre papel, 21x29cm. (pedropires.pt/).

Fig.236 For Doppelganging #2. 2017, plásticos, containers amarelo e arames, 126x84x3cm. ([...] pp).

Fig.238 Pedro Pires. Em processo de **cobertura de pele com placas de ferro** em solda. (JAANGO).

Fig.239 Pedro Pires. **nova pele (espuma)**, 2013, Wood and poliurethane, 45x53x30cm. (pedropires.pt/).

Fig.240 Pedro Pires. **nova pele para o corpo (soldados verdes)**, 2006, Resina, ferro, gesso, cola e brinquedos plásticos, 200x70x35cm. (pedropires.pt/).

Fig.241 Auguste Rodin. **Balzac**. Bronze, 1897. (KRAUSS, 1979).

Fig.242 Constantin Brancusi. **Beginning of the World**. 1924 bronze, vidro, madeira (KRAUSS, 1979).

Fig.243 (Réplica) **Marco Aurélio, Imperador romano**, bronze 4,24 m, (Istock).

Fig.244 Anônimo, **Laocoonte e seus filhos**, mármore, Museu do Vaticano, séc. II a.C - (BAUMGART).

Fig.245 Jean Doyle. Memorial da **batalha de kifangondo**, altura 12m, bronze (angolamonitor.co.ao/).

Fig.246 Francisco V. “Van” **parede de pau à pique** (levada a Galeria) em exposição “Marcas do Tempo” de 2006. (Francisco Van).

Fig. 247 David Smith, **Cubi XIX** (1964), (KLEINER).

Fig.248 Frank Stella, **Newburgh** (1995), (LEWE).

Fig.249 Brancusi, **bird in space** (1924) (KLEINER).

Fig.250 **Pedro Pires, casa de areia, 2012,** Ferro galvanizado, areia e vidro, 200x200x250cm (pedropires.pt/).

Fig.251 Pedro Pires, **Casa de areia**, Detalhes/ a direita a baixo vista interna, 2012.

Fig.252 Pedro Pires, **Casa de areia**, Detalhe/participação dos espectadores, 2012. Ferro galvanizado, areia e vidro, 200x200x250cm. Lisboa. (pedropires.pt/).

Fig.253 Pedro Pires, **Edifício; Habitáculo e Inatingível**, Trabalhos do (pedropires.pt/).

Fig.254 Pedro Pires, **esta casa não se habita**, 2008, Blocos, metal e cola. 350x225x40cm (pedropires.pt/).

Fig.255 Pedro Pires, **mapping series (landscape)**, 2011, C-type print Edition of 5 + 2AP 50x50cm (pedropires.pt/).

Fig.256 Pedro Pires, **Ponte**, 2003, madeira e metal, 800x100x70cm (pedropires.pt/).

Fig.257 Pedro Pires, **Ponte**, 2003, **Detalhes /** madeira e metal, 800x100x70cm (pedropires.pt/).

Fig.258 Pedro Pires, **Corpo – Casa**, 2004, Blocos / Tijolos e cola 2 x 190x70x50cm (pedropires.pt/).

Fig.259 Pedro Pires **Thinking Box**, site-specific, 2017. (moinhosdodao.org/); (pedropiresartist).

Fig.260 Pedro Pires (a esquerda) **Thinking Box**, site-specific, 2017. (moinhosdodao.org/); (pedropiresartist).

Fig.261 Pedro Pires **Thinking Box**, site-specific, 2017. (moinhosdodao.org/); (pedropiresartist).

Fig.262 Anne-Katrin Spiess **G.R.E.E.N.H.O.U.S.E.** I from afar. Abington Art Center, Jenkintown, 2007.

Fig. 263 e 264 Pedro Vaz, **Monólito** 2013, Madeira, compensado, cimento weber, verniz, acrílica, selante pecol, espelho, aço inox // 250 x 400 x 250 cm // 2013 (pedrovaz.com/).

Fig.265 Pedro Pires **Desenhos com pólvora**, séries, 2015 (pedropiresartist).

Fig.265 Pedro Pires **Desenhos com pólvora**, séries, 2015 (pedropiresartist).

Fig.266 Pedro Pires **Desenhos com fogo e maquinas sobre papel**, séries, 2015 (pedropiresartist).